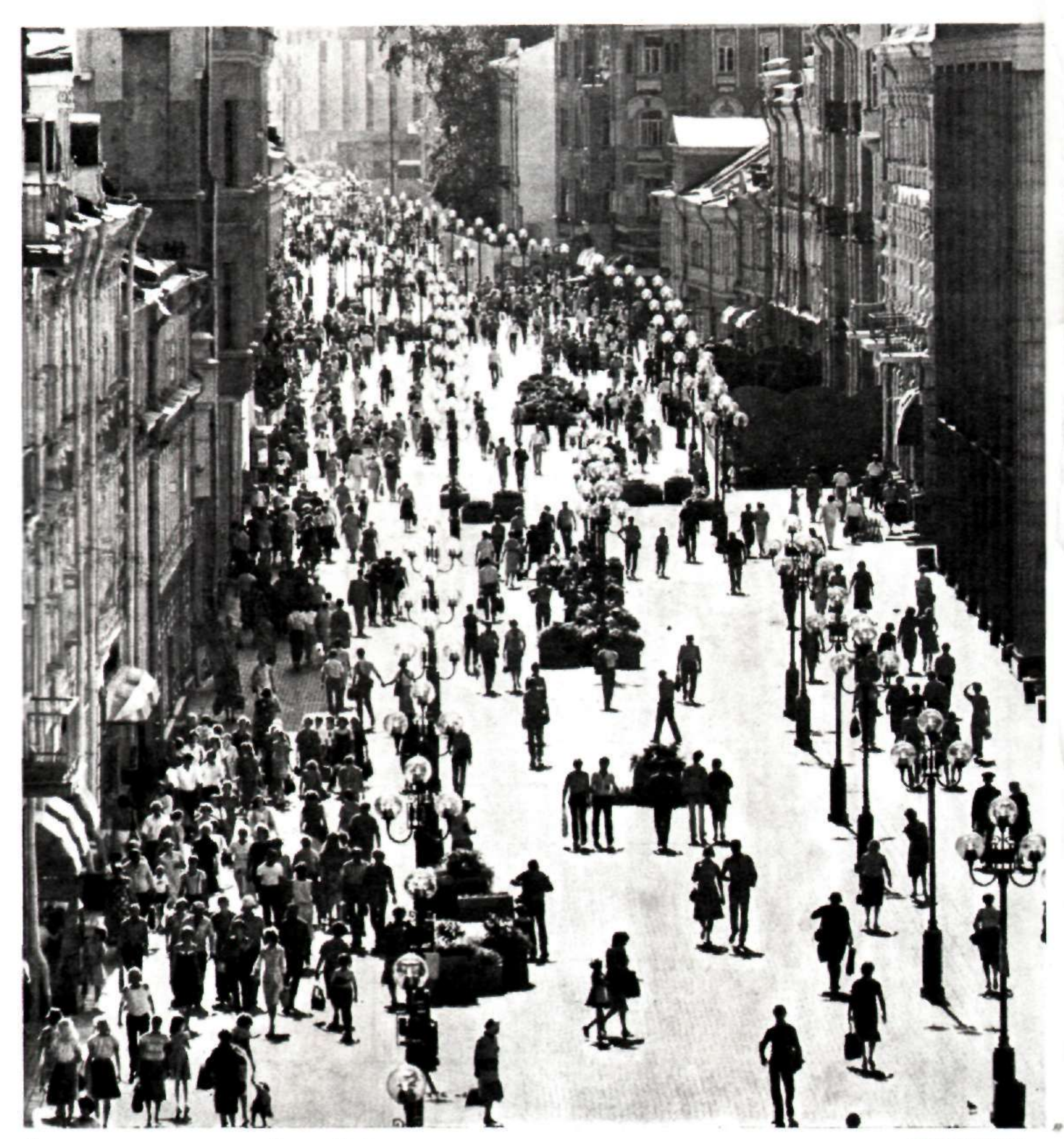
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 4

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Сегодня мы открываем новую рубрику: «Из фотопочты «СФ». Под ней мы будем публиковать самые интересные снимки, присланные нашими читателями — не репортажи и не серии, а только одиночные кадры. Тематика может быть самой различной, главные требования, которые мы будем предъявлять к этим кадрам, — выразительность, оригинальность, изобразительные достоинства.
Ждем ваших фотографий!

БОРИС КАВАШКИН
(МОСКВА)
НОВЫЙ СТАРЫЙ АРБАТ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АПРЕЛЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10854
сдано в набор 21.01.88 г.
подп. в печать 02.03.88 г.
формат $60\times90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1371
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



ЭДУАРД ЖИГАЙЛОВ
(МОСКВА)
МОСКОВСКОЕ МЕТРО

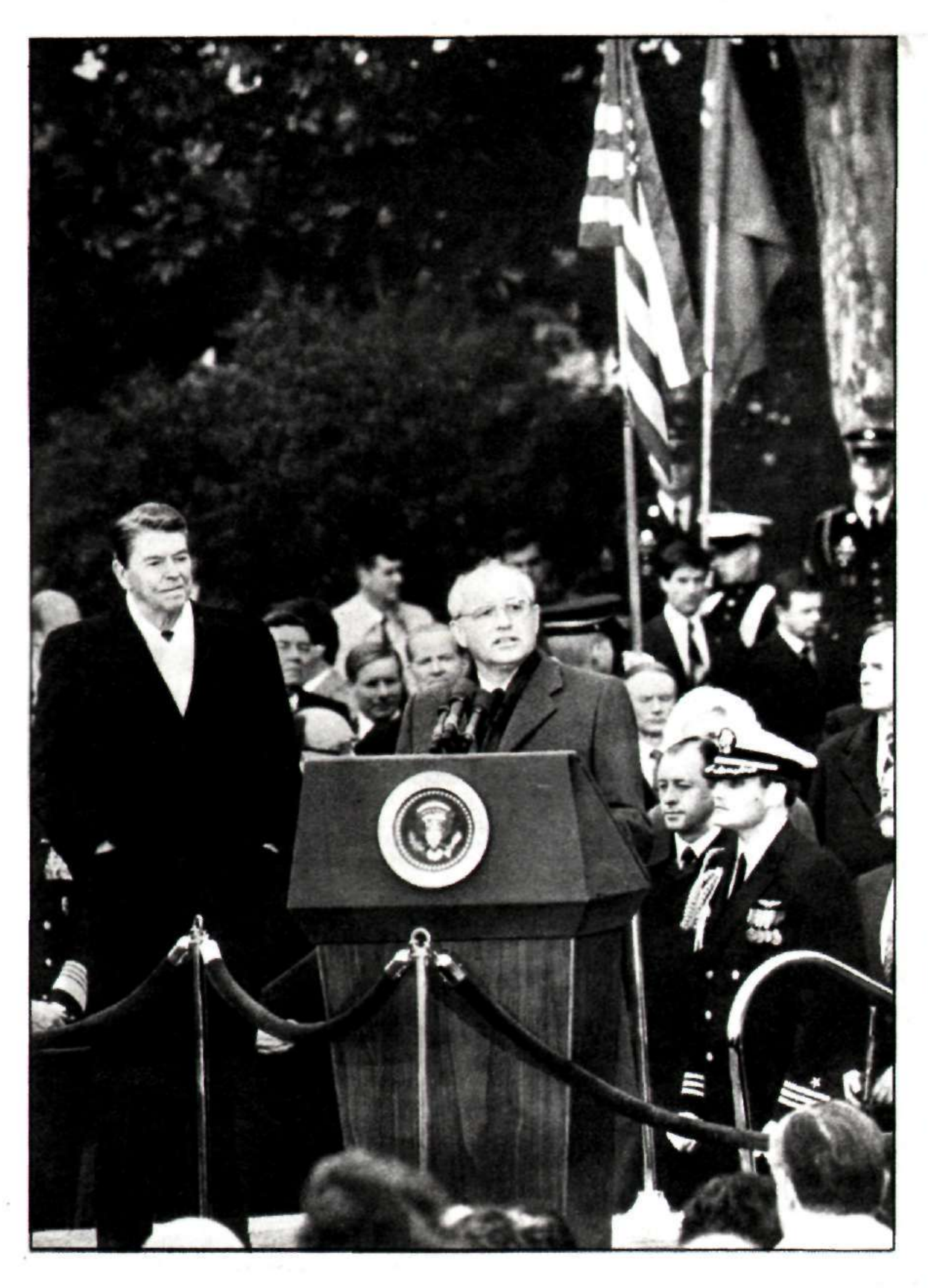


ЕВГЕНИЙ АНТОНЕНКО
(ЛЕНИНГРАД)
ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТЫ»

В НОМЕРЕ:

Рудольф Колчанов **Документы исторической важности**

Заместитель главного редактора газеты «Труд»



Деловитая, везде и все считающая Америка на этот раз явно не соответствовала такому о ней представлению. Даже в пресс-центре никто не знал точного числа журналистов, добравшихся до Вашингтона, чтобы освещать встречу на высшем уровне. Немалый беспорядок царил и с транспортным обслуживанием — обещанный через полчаса автобус мог прийти спустя час и не туда, где его ждали.

Но уж где было все точно и аккуратно, так это при контроле аппаратуры телерепортеров и фотокорреспондентов. Мы, их пишущие коллеги, думаю, большинство с сочувствием, а некоторые не без волнения смотрели, как сотрудники службы безопасности потрошили громоздкое снаряжение снимающих журналистов.

Как представляет себе обычный человек фотокорреспондентов, работающих на важнейших исторических конгрессах, форумах, конференциях? Увешанных аппаратурой, с отрешенным от всего земного выражением лиц, настырных, даже нахальных, вроде бы везде опаздывающих, но в действительности всюду поспевающих. А на самом деле?

Они такие и есть, если судить хотя бы по моему другу Юре Абрамочкину. Он проникал куда хотел и вполне самостоятельно. Только перед Овальным залом, где состоялась официальная церемония фотографирования М. С. Горбачева и Р. Рейгана, Юрий увяз в толпе рослых американцев и, увидев меня, попросил: «Старик, толкни мои ящики». Пришлось толкнуть ящики, которые буквально внесли их владельца к месту торжественного действа.

Вообще журналисты, многотысячной ордой заполнившие Вашингтон в дни встречи руководителей двух великих держав, вели беспрерывный бой друг с другом и в первую очередь за право получить зеленый пропуск в очередной «пул» — численно ограниченную группу на посещение официальной церемонии, на фотографирование в Овальном зале, торжественный прием в Белом доме, пресс-конференции и на множество других мероприятий.

ФОТО ЮРИЯ АБРАМОЧКИНА



ФОТО **ЮРИЯ АБРАМОЧКИНА**

Порой отступала и журналистская солидарность. Каждому хотелось как можно ближе соприкоснуться с величием события и оставить в снимке, газетной строке одному ему доставшееся мгновение.
Мы оказались свидетелями подписания Договора о ликвидации ядерных ракет двух классов с дальностью полета от 500 до 5550 километров. Впервые не сокращалось ядерное оружие определенного класса и даже не ликвидировалось из-за его устарения, а уничтожалось как ненужное, вредное и враждебное людям. Причем при такой системе контроля, которая с абсолютной надежностью исключает как умышленное, так и случайное нарушение положений Договора.
Обоюдный ноль, скрепленный подписями двух руководителей 8 декабря 1987 года в Вашингтоне, обретет, однако, свою реальность только после ратификации. В американской столице я беседовал на эту тему с мистером Мэтлоком, послом США в советской стране, так сказать, с человеком, по долгу службы курсирующим в прямом и переносном смысле между Вашингтоном и Москвой. Он не высказал сомнений насчет ратификации в СССР, но добавил, что «в США все будет непросто». «Человек из двух столиц» прав в обоих случаях...
Под впечатлением только что пережитого в дни встречи на высшем уровне мы обсуждали в самолете, выполняющем спецрейс, важное значение свершившегося, спорили по перспективным проблемам, вспоминали мгновенно пролетевшие вашингтонские дни, оживляя важные и не столь важные события и происшествия. И когда я глядел на наших фотомастеров, то перед глазами прежде всего представал «накопитель» в Белом доме — мрачноватый, с низкими потолками зал, уставленный рядами простых кресел. В нем обычно собирали снимающих журналистов, которые терпеливо ожидали, пока суматошная, итальянского происхождения сотрудница из госдепартамента, отвечающая за журналистов, не начнет их сортировать по очередным пулам. Они послушно, устало вставали, обвешиваясь своим «оружием» — фотокамерами с объективами «средней и меньшей дальности», и шли выполнять свой профессиональный долг, не задумываясь о том, что уже завтра их будничная работа станет документами Истории.



Лучшую фотографию — детскому фонду

Полгода назад стало реальностью благородное общественное начинание — создан Советский детский фонд имени В. И. Ленина, призванный, по выражению председателя его правления, писателя Альберта Лиханова, стать «скорой социальной и нравственной помощью» детям — и в первую очередь сиротам, инвалидам, оставшимся без попечения родителей. На счет номер 707 Госбанка СССР перечислены уже многие тысячи рублей от организаций, отдельных лиц самого разного возраста, профессий и социального положения.

Но не только и не столько денежные средства составляют основу и ценность фонда. Его главное назначение — достучаться до сердца каждого человека, объединить людей в их благородном стремлении помочь детям. И здесь очень многое можно сделать, если к знаниям, опыту людей прибавится энергия доброты.

Выдающийся советский педагог В. А. Сухомлинский, уделявший в своей «школе радости» огромное внимание эстетическому и нравственному воспитанию, писал: «Как гимнастика выпрямляет тело, так искусство выпрямляет душу. Познавая ценности искусства, человек познает человеческое в человеке, поднимает себя до прекрасного. Жизнь человеческой души — это высшая цель воспитания». Воистину так. А что нередко видит и так обделенный человеческим теплом маленький человек в детском доме? Серые стены да надоевшие экскурсии в цирк и зоопарк — об этом откровенно написал в «Комсомольскую правду» семнадцатилетний сотрудник Лобненского детского дома Московской области Денис Сухинин. А результат этого — страшный диагноз: бездуховность подростков.

И врачевать эту болезнь надо всем нам. Давайте спросим себя — неужели у тех, кто занимается фототворчеством, нет точки приложения сил в воспитании юных? Ведь есть у нас детская и подростковая фотография, мы знаем, каких высот в эстетическом развитии достигают фотоюнноры. Пусть же повезет и тем ребятам, кто никогда не держал в руках фотоаппарата, не бывал на фотовыставках, не листал альбомов со снимками. Пусть вместе с нами откроют они мир прекрасного.

Пойти работать в детский дом или интернат для больных детей педагогом, руководителем фотокружка может не каждый. Хотя надеемся, что найдутся и такие. Но каждый из фотографов, в этом нет сомнения, может внести свою долю участия в судьбу этих ребят.

В Уставе детского фонда имени В. И. Ленина записано, что в распоряжении фонда могут находиться переданные гражданами и организациями произведения искусства, коллекции и другие пожертвования. На счет фонда можно перечислить деньги от публикаций и выставок. Любой фотоклуб или фотостудия — взрослый ли, детский — могут стать шефами конкретного детдома или интерната. Могут устроить для ребят выставку, встречу, сделать им фотоальбом на память. Пригласить заниматься в студию. Подарить коллекцию лучших своих работ, помочь ребятам узнать, что такое радость творчества. А разве так уж сложно для фотоклуба или предприимчивых членов фотокооператива подарить ребятам несколько «Смен», оборудовать небольшую фотолабораторию, выкроить пару часов в месяц для занятий...

Со своей стороны журнал обращается ко всем взрослым и юным читателям-фотографам с предложением: пусть каждый из вас пришлет в редакцию «Советского фото» всего один свой снимок, но зато самый любимый. Надеемся, что на наш призыв откликнутся и самые известные фотохудожники, фотожурналисты, фотолюбители. Присланные вами фотографии редакция журнала передаст в распоряжение Советского детского фонда имени В. И. Ленина для использования в качестве передвижных фотовыставок в детских домах.

Размер снимка — 30×40 см, сюжет, жанр, цвет — на ваше усмотрение. Присылайте работы в адрес редакции «Советского фото». На бандеролях просим делать пометку: «Для детского фонда».

Московские вернисажи

В выставочном зале Всесоюзного центра фотожурналистики (Москва, Гоголевский бульвар, 8) прошли одновременно две выставки. Старейший московский фотоклуб «Новатор» представил зрителю более 300 работ 49 авторов. Наряду с известными снимками было экспонировано множество новых, подтвердивших высокую творческую репутацию известного фотоклуба.



Японская выставка прикладной фотографии «Кацура Рикю» состояла из крупноформатных цветных фотографий, рассказывающих об этапах реставрации дворца Кацура Рикю XVI—XVII вв. Столь узкотематическая выставка прикладной фотографии непривычна для нас, но интересна и познавательна. Экспозиция была создана при содействии Ассоциации японо-советской дружбы и уже показана в Риге и Минске.

* * *

Состоялась первая отчетная выставка московского фотоклуба «Арбат», созданного два года назад при отделе кинофотоискусства ВНМЦ имени Н. К. Крупской. Основное творческое ядро нового коллектива составляют москвичи, входившие во всероссийский фотоклуб «Кадр». Под их руководством набирается опыта, овладевает секретами мастерства молодое пополнение клуба.

Фотовыставка, при всем жанровом и тематическом разнообразии представленных на ней работ, показала, что в творчестве фотолюбителей «Арбата» есть общее — высокая фотографическая культура и взыскательное отношение к фотографической форме.

* * *

В Московском комитете художников-графиков на Малой Грузинской прошла выставка «Фото-87» — итог работы фотохудожников разных стилей и направлений. Изощренная техника снимков и большой диапазон тем — от салонного портрета до остросоциального сюжета — сделали выставку заметным явлением в культурной жизни столицы.

* * *

Центральный Дом литераторов разместил в своем зале выставку «Эхо афганских гор». Свыше ста цветных и черно-белых фотографий отразили жизнь Афганистана, рассказали о советских воинах-интернационалистах. Выставка явилась творческим отчетом о поездках в эту страну фотожурналиста Леонида Якутина.



Международные контакты

На живописном острове Капри в Тирренском море экспонировалась выставка «Природа и человек» — около 250 цветных и черно-белых фотографий ведущих репортеров ТАСС. Местные жители и многочисленные туристы с интересом знакомились с фотографиями, рассказывающими об охране окружающей среды в СССР, работе по сохранению редких видов флоры и фауны, о международном сотрудничестве в области экологии.

* * *

Три фотографа из Нойбранденбурга (ГДР) — Ханс Иоахим Шуберт, Франц Логе и Лотар Фоос несколько дней провели в Карелии: в Марциальных Водах и в Кондопоге, в Олонецком районе, на предприятиях Петрозаводска. Их камеры запечатлели портреты тружеников республики, жанровые сцены, пейзажи Севера.

Х. И. Шуберт и его коллеги довольны: «Мы запомним эту встречу с Карелией — краем лесов и озер. В Нойбранденбурге будет фотовыставка, посвященная вашему краю».

НА СНИМКАХ:

ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «КАЦУРА РИКЮ»

АФИША ВЫСТАВКИ ФОТОКЛУБА «АРБАТ»

Олег Сердобольский **Прийти, увидеть, защитить**

По снимкам ленинградского фотожурналиста Михаила Дмитриева можно предположить, что он — человек деревенский или уж по крайней мере — с крестьянской родословной, хотя на самом деле и корнями, и жизненным опытом привязан он к городу. Но как горожанин, испытавший перегрузки современной урбанизации, душою повернут к природе еще с тех времен, когда ее не называли «окружающей средой»... Причем повернут не созерцательно, не пассивно, живет в Михаиле дух исследователя природы — фотоизыскателя, путешественника, защитника. Быть может, потому первый шаг в профессию сделал он, поступив на географический факультет Саратовского университета.

— С детства хорошо помню Волгу в том ее могучем течении, которым любуешься в районе Саратова, — рассказывает Михаил. — Все было — и рыбалка, и покос, и ночное.

Но видел я и другое. Помню, как поразили меня огромные нефтяные лепешки на реке, от которых двухметровые осетры выбрасывались на берег. Страшное дело! На моих глазах исчезла волжская пойма, попавшая в зону затопления. И вышло так, что даже на своем не таком уж долгом веку могу я вспомнить, сравнить, какой была Волга и какой стала.

И все это мое знание очень рано навело меня на грустные мысли о неразумности вмешательства человека в природу с целью ее покорения, — продолжал мой собеседник. — К этому прибавилось то, что происходит с Аралом, Байкалом, Ладогой. Позднее, когда увлечение фотографией оказалось сильнее всех других интересов, я и в журналистику пришел с этой больной темой, с собственным экологическим опытом. Убежден, что фотография может многое сделать в деле экологического воспитания человека. Ведь мы в нашем ремесле и пропагандисты, и публицисты, и летописцы.

Михаил начал поиск людей, живущих в гармонии с природой. Земледельцы, биологи, лесоводы — герои многих его фотоснимков, опубликованных на страницах «Ленинградской правды». Теперь он — фотокор-

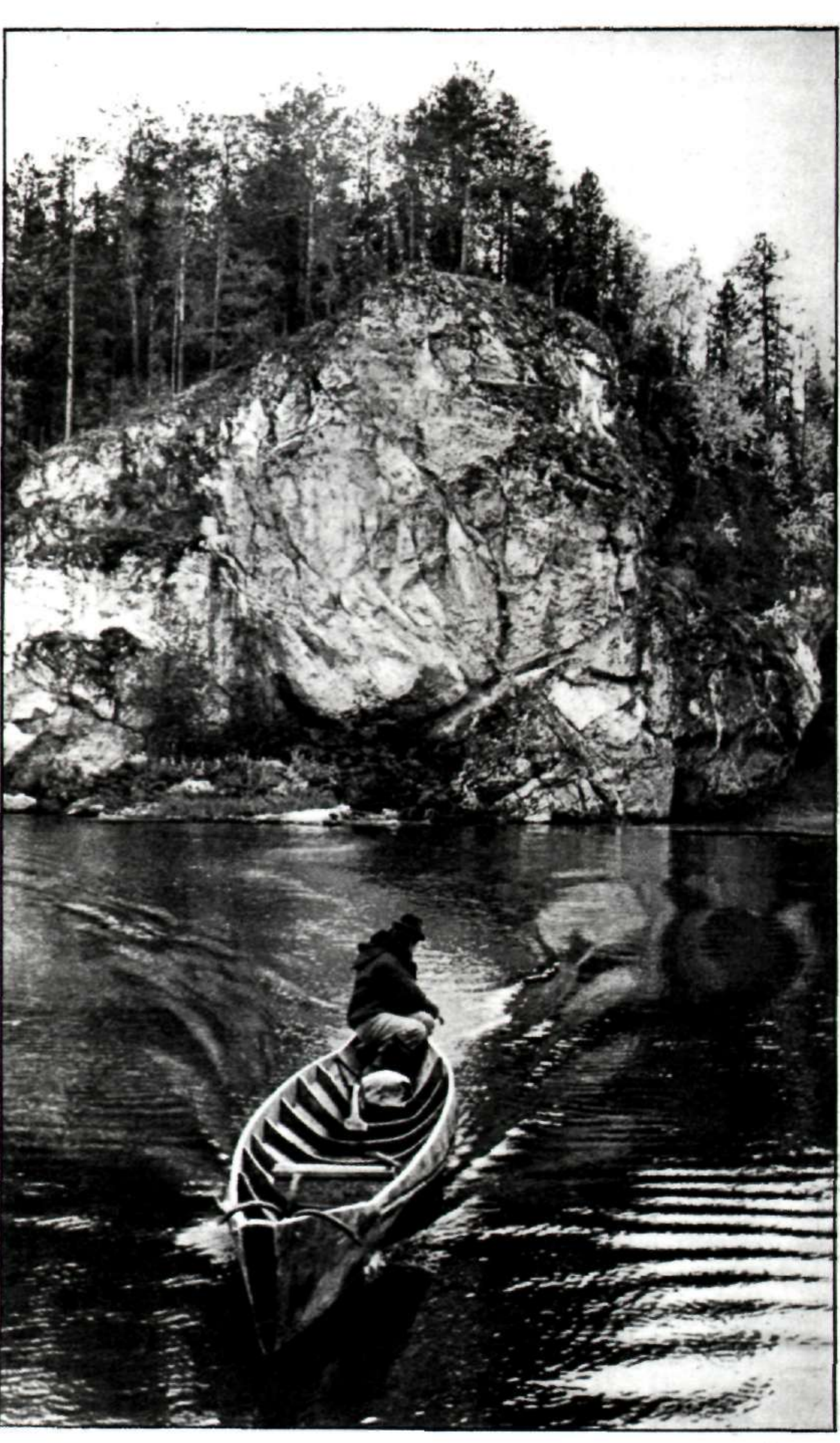


ФОТО МИХАИЛА ДМИТРИЕВА

ФОТО **МИХАИЛА ДМИТРИЕВА**

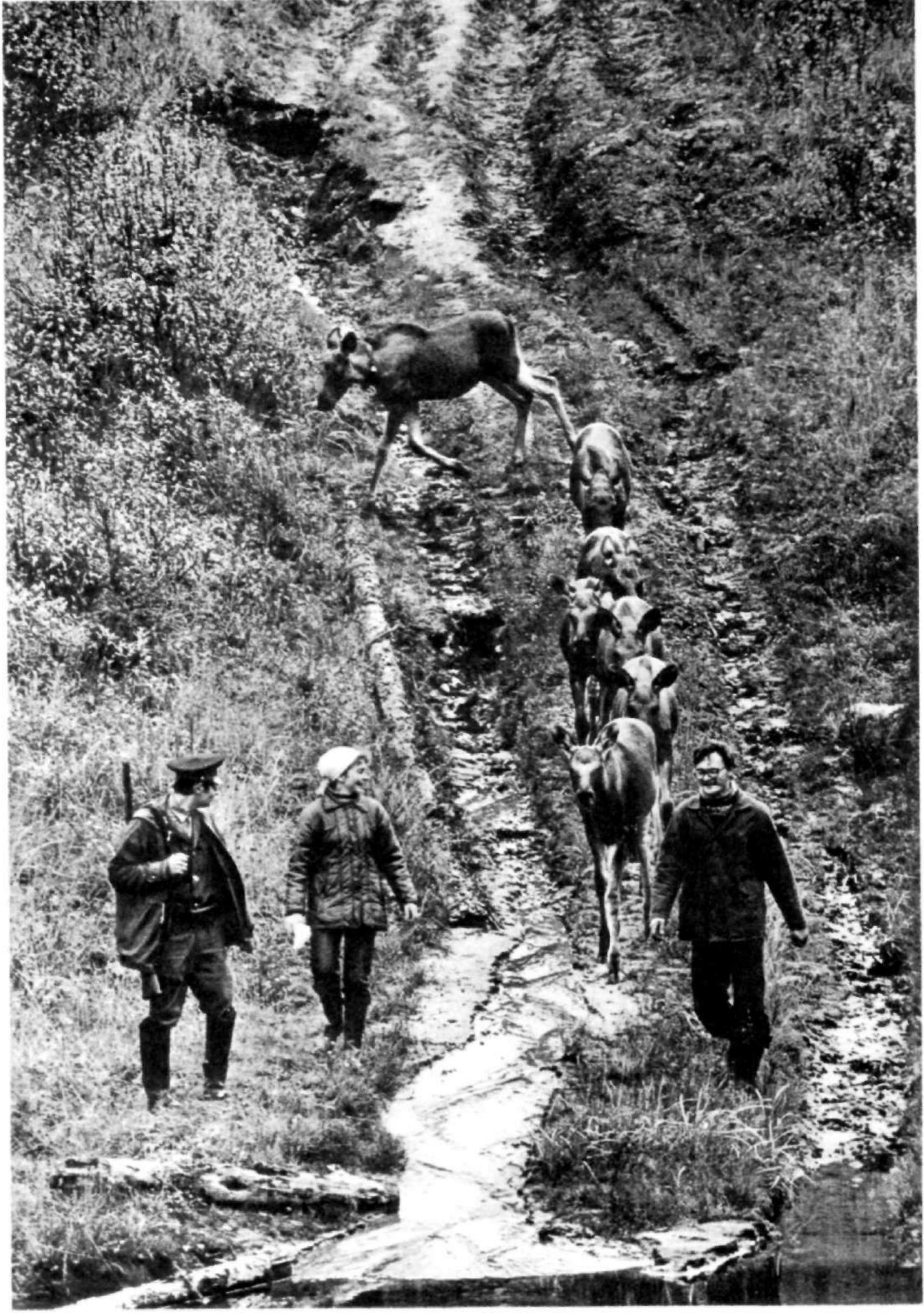


ФОТО **МИХАИЛА ДМИТРИЕВА**

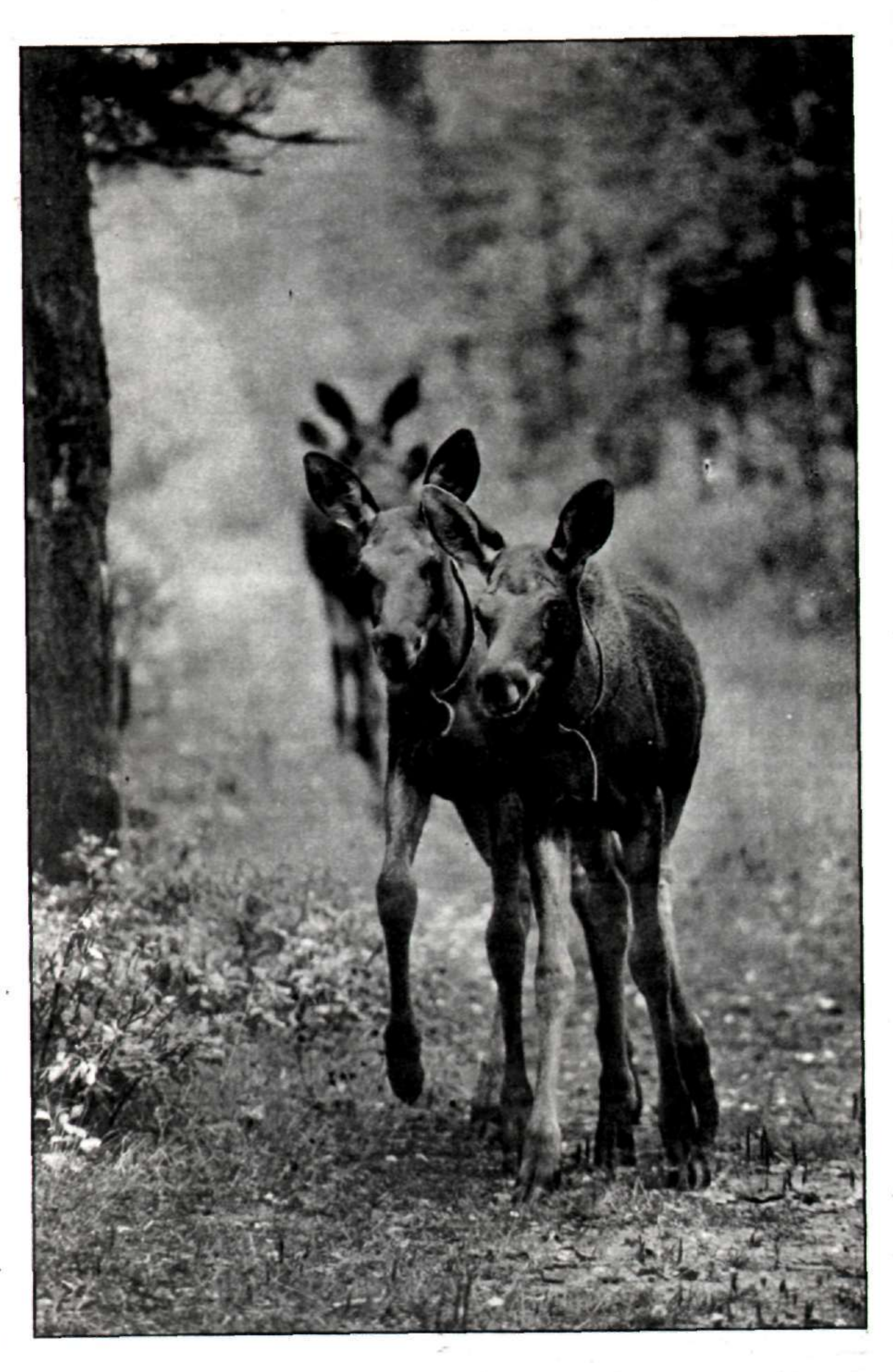


респондент АПН по северо-западу России. Изменилась география, изменились и масштабы. Снимки, помещенные на этих страницах, — результат его первых поездок по Коми АССР. На вертолетах, вездеходах, автомашинах, моторных лодках, а где и пешком. Мы раскладываем на столе карту Коми с мощной, извилистой рекой Печорой, и даже этот далеко не самый подробный масштаб передает могучий размах края — хоть пересчитывай его на Бельгии и Дании. Он разный — и обжитой, и дикий. Рядом ложатся фотографии — часть из них на этих страницах. Мы видим опытную ферму, где изучаются возможности одомашнивания лося, лесной таежный кордон Собинское в верховьях Печоры, куда одна только дорога заняла шесть дней. В этой, на мой взгляд, очень лиричной съемке безо всякого нажима раскрывается тема единства человека и природы — например перед нами лосята, запросто прогуливающиеся с людьми по таежной тропе — ни дать ни взять — закадычные друзья...

Есть тут и кадры, снятые с вертолета в дни весеннего паводка.

— К этой теме с наскоку не подойти, тут нужно понимание своего места в природе, — говорит Дмитриев. — К примеру, лесоразработки. Я не эксперт, но безобразие в тайге видно невооруженным глазом. Сколько лесу брошенного гниет! Есть противоречие между лесорубами и лесоводами. Почитаешь прессу — герой дня — лесоруб, а не лесовод. И все же есть люди, которые грудью встают на защиту тайги. Я встречал таких. Один лесничий, например, кандидатскую защитил, чтобы грамотно воевать с лесорубами. Рад, что журналистская судьба свела меня с заведующим лосефермой в поселке Якша Михаилом Кожуховым, ботаником Виктором Федотовым, который занимается в заповеднике растениями, занесенными в Красную книгу, лесничим Борисом Мосиным, закончившим Ленинградскую лесотехническую академию. Живет он с семьей на кордоне в верховьях Печоры. Летом — на лодке, а зимой — на лыжах; случается, за провиантом, за почтой по 70 километров отмахивает в одну сторону. Мне удалось сделать снимок: лесничий отправляется в одну из таких поездок — таежная река, суровые скалы нависают над водой — она как зеркало, отражающее и скалы, и кедры над обрывами, и небо, и слов-

но бы весь мир... И вообще житие человека на природе — тема великая и благородная...
От частностей переходит наш разговор к тому, что наука определила емким термином экологическое сознание. Кто же должен такое сознание внедрять? Ученые, писатели, педагоги?
Практика показывает, что и фотожурналисты могут сделать в этом великом деле немало. Прошу Михаила назвать фотомастеров, которые, на его взгляд, наиболее ярко проявили себя в пропаганде «экологических истин».
— Первым хотел бы назвать Василия Пескова, который по существу утвердил в нашей прессе новый жанр, сильный органическим единством фотографии и текста. Он будоражит общественное сознание, разрабатывая на страницах «Комсомолки» тему защиты природы. С интересом слежу за творчеством моих коллег по АПН. Содержательные фотоочерки о людях науки, изучающих растительный и животный мир, делает Вячеслав Бобков. А Владимир Чистяков, участник многих экспедиций, соединяет в своем творчестве дар фотожурналиста и страсть путешественника. Есть и опыт открытого публицистического решения проблем экологии. Я имею в виду недавние материалы моих ленинградских коллег — тассовцев Юрия Белинского и Олега Пороховникова. Они сделали два острых фоторепортажа: один — по поводу перепрофилирования Приозерского целлюлозно-бумажного комбината, загрязнявшего Ладогу, другой — о закрытии комбината белково-витаминного концентрата в Киришах, под Ленинградом. Не все в репортажах удалось, но важно, что авторы пошли не от «железок», а от человека, показали общественную значимость этих событий, людей, забивших тревогу. В том-то и состоит смысл журналистской работы, чтобы помочь каждому осознать свою личную причастность к сбережению природы.
Михаил Дмитриев полностью разделяет мысль, высказанную на встрече с читателями Валентином Распутиным: «Нельзя снимать с человека всю ответственность и перекладывать ее на общество. Против опасности свалить все на среду предупреждал еще Достоевский. Человек в ответе за свою жизнь, а общество составляем мы с вами...»
Так что мало прийти и увидеть, надо еще и защитить.



Всеволод Тарасевич **И только правда...**

Говоря о фотографии, издавна принято добавлять: «зеркало жизни», «глаз, смотрящий в мир», а самих фотографов величать не иначе, как «летописцами истории». Что ж, возможно, это и действительно так. Стоит вспомнить историю нашего государства, зафиксированную в фотодокументах, — революция, гражданская война, восстановление, Великая Отечественная... Как бы мы жили сегодня без уникальной Ленинианы, без подлинных документов минувшей эпохи! Чрезвычайно дороги они нам и бесценными останутся грядущему человечеству.

Однако стоп! Будем последовательны и объективны. Давайте умозрительно как бы на огромном столе выложим в хронологическом порядке фотографии последних десятилетий. Их нетрудно собрать по страницам центральных газет, со стендов юбилейных выставок. О чем они нам поведают? Найдем ли мы отражение драматических перипетий и тревожных бурь, проносившихся над нашими головами?

Увы, плакатная символика, шаблонные ситуации, набор стереотипов, лакировка — вот в основном набор из арсенала армии фоторепортеров той поры. Пользуясь аналогией с кино, «Кубанские казаки» стали как бы нашим фотографическим мировоззрением, мерой нравственного приспособленчества. А если говорить «открытым текстом», мы — фотографы — превратились в откровенных фальсификаторов. Я понимаю, слова эти кое у кого могут вызвать шок. Но когда-то нужно, наконец, об этом сказать — прямо и открыто!

Этой суровой оценкой, конечно, я рисую общую картину. Появлялись и в самые тяжелые годы яркие индивидуальности. Пусть очень редко, радовали нас и правдивые репортажи. Не угасала творческая жизнь в Прибалтике. Литовская фотография, заполняя вакуум, стала чуть ли не синонимом всей советской. Многие жанровые работы, созданные в те годы, стали классикой. Но эти отдельные удачи появлялись не благодаря, а вопреки общей ситуации и то за счет фотолюбителей периферии — Челябинска, Норильска, Казани, Днепропетровска. Основная же армия фоторепортеров-профессионалов, легко оседлав постановочного Конька-Горбунка, жила припеваючи, не терзаясь совестью, не обливаясь потом. Однако вернемся мысленно к фотографиям, по которым о прожитых нами годах должны будут судить следующие поколения.

Приспособленчество легко объяснялось требованиями главных редакторов, вкусами отборочных комиссий. При этом они настойчиво и неизменно заклинали себя и всех документальностью.

Ну, что ж, если мы говорим сегодня о годах застоя и кризисных явлениях в обществе, возможно, как это ни парадоксально звучит, фотография и в этот период отобразила в себе его пороки, сохранив таким образом достоверность времени...

Вот уже два года живем и дышим мы свежим воздухом обновления и гласности. Медленно, но пытаемся встать с головы на ноги. Уже кое-кем заезжено слово «перестройка», но как без него обойтись, чем заменить, когда нетерпеливо ждем еженедельный «Прожектор», если дух захватывает от сенсационных откровений «Литературной газеты»?.. Да что там «Литературка»! Любую газету сегодня открываешь, и с ее страниц — в заголовках, в передовицах — острейшая правда, радикальные предложения. И все открыто, честно, разумно! Нет, наверное, сегодня такой области — в промышленности, сельском ли хозяйстве, литературе или медицине, где бы не намечались крутые преобразования и освежающие перемены. И только мы, фотожурналисты, все еще стоим на прежних позициях, стойко сохраняем верность давно приобретенным навыкам. Ну, взгляните на полосы тех же газет! Что изменилось в оформлении? Прежде говорили: «Газетная фотография, утратив свою информативную функцию, служит только «оживлением», декорированием полос». Содержание этих картинок было вполне адекватно соседствующим материалам. Сегодня такие иллюстрации просто убивают газету — монотонностью, статикой, однообразием. В общем, сохранилась прежняя формула: «Жизнь сама по себе, а фотография, призванная ее отражать, сама по себе...» Так почему же? То ли никто не знает возможностей настоящей репортерской работы, то ли потерян за многие годы вкус к событиям, то ли...

Это последнее «то ли» — самое тревожное. Не раз уже об этом приходилось слышать в кругу коллег. Коротко это выражается так: «Одно дело писать, другое — показывать. На это никто не пойдет!» А на вопрос «Почему же показывает телевидение?» следует не менее удручающее: «У них мелькнуло на экране и забылось, а фотофакт остается перед глазами...»

И невольно задумываешься: а может быть, действительно существует феномен фотодокумента, который в силу неких высоких соображений не позволяет сегодня изменить содержание и характер нашей фотоинформации, вернуть фотожурналистике ее истинное призвание, поставив в ряд с другими активными средствами перестройки. А может быть, сложился заколдованный круг? С одной стороны, примитивная и оглупленная фотография минувших лет дискредитировала себя; с другой — недоверие и неуважение не вызывают спроса.

В среде литераторов и кинематографистов, которые были тоже депрессированы годами застоя, сегодня идут жаркие споры в борьбе с «серой» продукцией. Увы, в наших рядах сохраняется мир и покой. Да, собственно, кто способен анализировать наши беды, грамотно подсказать выход из упадка и тупика? Увы, в нашей среде таких людей что-то не видно, как и в обозримом отдалении. В этом еще одна беда нашего положения. Зато фотографию сегодня знают все («А что в ней особенного?!»). Во-всяком случае, не будучи профессионалами, бойко о ней судят, смело оценивают. При заниженных критериях, а зачастую их полном отсутствии, массовое дилетантство подталкивает девальвацию, еще больше укрепляет заколдованный круг. К сожалению, никак не влияют на общую картину отдельные всплески смелости некоторых центральных газет, даже свет возрожденного «Огонька» не способен пробить плотного тумана многолетних традиций.

Вот та почва, на которой, естественно, плохо прорастают таланты. Поэтому появление каждого нового имени, пробившегося из нее, не деформированного ею, сочетающего свежесть видения с оригинальным и глубоким мышлением, — событие чрезвычайное и радостное.

Я убежден, что реабилитировать журналистскую фотографию сегодня в первую очередь может правда. И только правда. Достоверность — основа убедительности и естественная природа объектива.

Фотожурналистика может выйти на современный уровень средств воздействия, если она «поумнеет».

Затем крайне необходимо вернуть фотографии гуманистическую основу — не трубы и железобетонные конструкции, не станки и чугунные болванки, а сам человек во всех его жизненных проявлениях должен стать объектом наблюдения пытливого исследователя.

И наконец, на мой взгляд, высшая задача любого творчества, и изобразительного в частности, — создание образа. Когда документальная информация волнует, вызывает эмоции, а в целом создает образ — человека или явления, — можно говорить об искусстве, искусстве фоторепортажа. (Прошу не смешивать с часто упоминаемым фотоискусством.)

Говоря об образности, хочется подчеркнуть, что достигается она пойманным мгновением, четкой композицией, ясным рисунком. Ни головокружительные ракурсы, ни другие фокусы тут не помогут. Подтверждается истина: если человеку есть что сказать, говорит он это просто и ясно, а фотограф не бросается на пол и не лезет под потолок. Спросите, много ли у нас сегодня таких журналистов? С полной ответственностью заявляю: катастрофически мало. Начинаю считать — достаточно пальцев одной руки. Мне представляется крайне важным, что «серость» и снивелированность, характерные для нынешней фотожурналистики, пока ни в какой мере не вписываются в панораму преобразований, не помогают волне обновления. Мои суждения основываются на многолетнем опыте и давней заинтересованности в кардинальных переменах.

От редакции:

Публикуя материал, отражающий точку зрения В. Тарасевича на состояние современной фотожурналистики, редакция считает, что сегодня уже недостаточно одного только анализа явления или констатации наличия проблем. Для решения наших задач — творческих в первую очередь — нужны единое желание, общие усилия и помощь всех, кто готов принять участие в деле перестройки фотожурналистики, да и всей фотографической жизни страны в целом.

Хотелось бы услышать в этой связи мнения главных редакторов, теоретиков-искусствоведов, советы опытных журналистов. Здесь голос каждого заинтересованного человека — кирпичик в общем здании нашего «фотодома».

Точное попадание

Он вошел, корректно поздоровался и представился:
— Я из Грузинформа, хочу показать свои снимки.
Забегая вперед, скажем, что снимки нам понравились, как, впрочем, и он сам — высокий, подтянутый, очень спокойный и дружелюбный. Фотографии раскладывал не торопясь, как-то очень уважительно, комментировал немногословно. Мы отобрали серию «Новобранцы» — не потому, что другие его работы были хуже или неинтересны, просто эти снимки по своему настрою, бесхитростности и прямоте чем-то напоминали своего автора. На мой вопрос, сможет ли он написать к этой работе текст, ответил:
— Пришлю из Тбилиси...
Через несколько дней мы получили пакет — аккуратность, какой нас авторы не очень-то балуют. Прочитал и поразился — текст чем-то удивительно был похож на снимки. Вот он — целиком, без сокращений и поправок:

«НОВОБРАНЦЫ»

Щуплый паренек со съехавшими на кончик носа очками посмотрел в объектив... Так знакомо, что защемило сердце. Я вспомнил свою первую неделю в армии. И теперь снова окунулся в атмосферу «учебки».



Тему о новобранцах задумал и вынашивал давно, а потому не хотелось, не имел права фальшивить.
Я сам пришел в армию маменькиным сынком. Было очень трудно: «гражданский» характер отказывался понимать жесткие требования сержанта. Гудящие после дневной нагрузки мышцы просили отдыха. Хотелось обратно, в привычный комфорт и уют. И хотелось спать, спать без побудки.
Как передать настроение этих первых трудных недель до присяги? День за днем ловил в видоискатель самые будничные подробности армейской жизни моих героев. Впрочем, героев ли? Ведь в основном приходилось снимать не бравых ребят, которые с первого дня бесконфликтно приживались в непривычной обстановке. Напротив. Меня окружали те, у кого проблемы-то как раз и были. И трудно приноравливались к казарме, и, как назло, силенок не хватало подтянуться на проклятой переклади-

ФОТО ГЕОРГИЯ ЦАГАРЕЛИ











ФОТО ГЕОРГИЯ ЦАГАРЕЛИ

не хоть пяток раз, и внеочередные наряды казались незаслуженными. А все вместе сводилось к тому, что называется психологическим переломом, воспитанием характера.

За кажущейся одинаковостью не пригнанных еще гимнастерок и колючих затылков скрывались открытые и замкнутые, решительные и мечтательные, скромные и самолюбивые. Вот еще одно, пожалуй, тяжелое испытание — испытание самолюбий. Ведь и удачи твои, и промахи — все на виду, оценить может каждый. Привлекала возможность сфотографировать ребят из разных концов страны, объединенных пока в слабый, нащупывающий взаимосвязи коллектив, возможность обойтись без парадности, за налетом которой скрыто порой трудное становление мужчины, солдата. Хотелось, чтобы не усмотрели в обращении к теме бытия новобранцев умиления своей юностью, ностальгического упоения своими воспоминаниями.

Была еще одна причина, по которой обратился я к своей теме. У меня подрастают двое сыновей. Им предстоит пережить то же самое, что переживают сейчас эти ребята. Примешивалось естественное родительское чувство: какими будут они, мои солдаты?

Г. Цагарели.»



Так вот чем они похожи — фотографии и текст — состоянием, единством почерка и, пожалуй, главное — точностью попадания. И вспомнились первые недели службы — мои, страшно давние, военные. Правда, «учебка» наша (тогда она называлась «курс молодого бойца», у нас — краснофлотца) проходила по-иному, в суровой обстановке фронтового аэродрома — подтаскивали бомбы, подкатывали торпеды, чистили стоянки и взлетную полосу, «крутили хвосты» самолетам при пристрелке пушек и пулеметов и выполняли множество других работ.

А раз в неделю занимались тем же, чем вот эти ребята на снимках Георгия Цагарели. Так же как и для этих нынешних солдат, центром мироздания для нас был такой же точно младший сержант — посмотрите, не случайно же он помещен репортером в центр кадра, именно так воспринимается его место новобранцами. Для них сейчас важней и ближе никого нет. Спросите любого из них: «Кто главней, маршал или сержант?» И вам, не задумываясь, ответят: «Конечно, сержант!» Маршал далек, а сержант, вот он, рядом, и зависит в твоей жизни все от него. Каждый мужчина должен через это пройти...

Ю. КРИВОНОСОВ

Использовать все новое

• *Фотоклуб «Комсомольца Киргизии»*

Миг и вечность







18. 02. 1987 г. ● 4 стр. ● «Комсомолец Киргизии»



Миг и вечность



— Хочу, чтобы у газеты было свое фотографическое лицо, — говорит Алексей Колосов, *заведующий отделом иллюстраций* республиканской молодежной газеты «Комсомолец Киргизии», — и прилагает все усилия, чтобы это осуществилось. «Комсомолец Киргизии» сейчас, на пороге своего пятидесятилетия, дает читателю много интересных материалов по самым различным темам — от международных комментариев до интервью с Юрием Власовым, от острых проблемных статей о комсомольской жизни до заочного обучения компьютерному языку «бейсик». Много ли вы видели молодежных газет-еженедельников, выходящих на двенадцати полосах в формате «Литературки», имеющих приложение для подростков «Романтик» (раз в две недели восемь полос в формате «Собеседника») и, наконец, весьма насыщенных фотографией, практически построенных на снимках?

— Мои взгляды на фотографию в газете, — говорит А. Колосов, — сложились еще в пору работы репортером в воронежской «молодежке». Мне очень близко мнение Павла Кривцова о том, что снимок должен воздействовать без слов. Когда я стал работать во Фрунзе, понял, что появился шанс реализовать свои представления. Разумеется, мне ничего бы не удалось сделать без единомышленников, в первую очередь — без главного редактора нашей газеты А. Бородкиной. За три года совместных усилий мы выработали общую систему отношения к фотографии в газете. Как мы работаем? Наш принцип — берем то, что не берут в других изданиях. Не подумайте, что это всеядность или отсутствие требовательности. Мы стараемся сломать существующие стереотипы отношения к фотографии в газете, пытаемся как бы говорить на новом фотографическом языке. Посылаю на задания штатных фоторепортеров, тереблю договорников, КирТАГ, сам много снимаю... Макетируя номер, выстраиваем сбалансированный визуальный ряд, если угодно — каркас, на который монтируется текстовой материал. Стараемся делать это гармонично. В отличие от многих других отделов иллюстраций, мы не зависим от главного художника. У нас в отделе два художника, и мы вместе определяем облик газеты, признавая равноценность фотографии и литературного материала.

Просмотрев подшивку газеты «Комсомолец Киргизии», убеждаешься в верности этих слов. Газета активно использует фотографию не только для иллюстрации того или иного текста, а для того, чтобы снимком выразить основную идею, суть волнующей автора проблемы. Обращает на себя внимание достаточно высокое изобразительное качество большинства кадров — как сделанных фотокорреспондентами ТАСС, КирТАГ, так и работ репортеров газеты. Можно сказать, что ее фотографическое лицо главным образом определяется жанром портрета — он доминирует на газетных страницах. Портретом не только представителей молодежи, на снимках — люди самых разных возрастов и социальных групп. Тщательно выдерживается стиль оформления — никаких обтравок, нагромождения снимков и прочего.

Жанровые снимки, сочетания фотографии с графикой помогают уяснить суть проблемного материала, иногда публицистическое звучание приобретает даже пейзаж. Есть в газете рубрика, где широко представлены все жанры — «Фотоклуб «Комсомольца Киргизии».

— Действительно, — продолжает Алексей Колосов, — мы пытались создать при газете собственный фотоклуб. Клуб журналистской фотографии. К сожалению, ничего не вышло — клуб распался очень быстро, осталось только название рубрики. Она «сквозная», проходит через большинство полос, и в ней мы даем снимки, критерием которых являются слова *«хорошая фотография». Это может быть и персоналия автора*, и сборный материал, например о фотографах Эстонии. Фотоснимки сопровождаются интервью с автором или текстом аналитического характера. На первой полосе каждого номера читатель видит в правом нижнем углу заставку этой рубрики — портрет автора снимков и начало сопроводительного текста. «Фотоклуб» нам самим нравится, выручает нас в трудных ситуациях.

Трудности? А у кого их нет? Когда газета переходила на офсет, то мы дневали и ночевали в типографии, добиваясь нужного качества печати. Сейчас мы остро нуждаемся в снимках плакатного звучания. Постоянная проблема — снимки на шестой и седьмой полосах, этакий «фотографический мостик» между двумя тетрадками газеты. Мы стараемся использовать все то новое, интересное, что появляется на страницах других изданий, творчески перерабатывая их опыт. В этом смысле мы — почитатели «Собеседника». Конечно, главная трудность — перестройка давно сложившегося и утвердившегося положения фотографии в газете и отношения к фотографии в прессе вообще. Ростки нового пробиваются с большим трудом, инерция старого очень велика.

Сейчас, когда свежий ветер перемен затрагивает многие стороны нашей жизни, опыт «Комсомольца Киргизии» в попытках решения проблем современной фотожурналистики достоин *внимания не только молодежных редакций.*

Ю. ТРУБНИКОВ

«Рыбацкий меридиан»

Межклубные «морские» выставки имеют давние традиции. В конце 60-х годов силами одесских фотографов была организована выставка «Фотомарина», которая стала популярной, но, к сожалению, уже третья по счету оказалась и последней. Делались и другие попытки: «Звезда моряка» в Мурманске, «Человек и море» в Севастополе и Клайпеде... Следует признать, что жизнеспособной фактически оказалась только одна фотовыставка этой тематики. «Рыбацкий меридиан» во Владивостоке — уже пятнадцатая по счету. Пожалуй, это своеобразный всесоюзный рекорд для всех межклубных экспозиций, в чем немалая заслуга устроителей «Рыбацких меридианов» — отдела научно-технической информации ЦПКТБ «Дальрыба» и фотоклуба, «однофамильца» выставки.

Что и говорить, широко предстала перед зрителями полифония труда, быта, забот рыбаков, моряков, их жен, подруг, детей, родителей тех, кто часть своей жизни проводит в море или в ожидании возвращающихся к родным берегам. Этих сюжетов было множество. Достаточно «пройтись» по названиям работ: «За рыбацкой удачей», «Полярная навигация», «Рыбак», «Тяжелая волна», «Старый шкипер», «Матч в океане»...

Жаль, что устроителям выставки не удалось избежать назойливых повторов, как сюжетных, так и изобразительных, рифы которых можно было обойти, оформив выставку несколько в ином ключе, ритмически более изобретательно. Но будем объективны: оформительская сторона наших фотоэкспозиций — поистине ахиллесова пята фотолюбительства.

И еще одно: то, как трудится моряк, рыбак, мы ощутили в полной мере. Но должны же были увидеть фотографы в плаваниях, во время путин, лова рыбы и «промежуточные моменты», по-житейски называемые быт, а на языке фотографии — жанр. А еще точнее — человеческий фактор. Недооценка его — упрек авторам не только данной экспозиции, но и многих-многих других.

Достоинство выставки — обилие имен. Это прежде всего авторы из Приморского края — члены фотоклубов «Рыбацкий меридиан», «Дельфин», «Дальнегорск», «Дагеротип», «Дилетант», «Зодиак», «Преображение», «Таежный», «Славянка», «Штрих». Усилило экспозицию присутствие работ фотографов из Москвы, Вильнюса, Горького, Могилева, Ленинграда, Казани, Магадана, Клайпеды, Риги, Ялты, Смоленска, Петропавловска-Камчатского, Мурманска, Петрозаводска, Дубны, Астрахани.

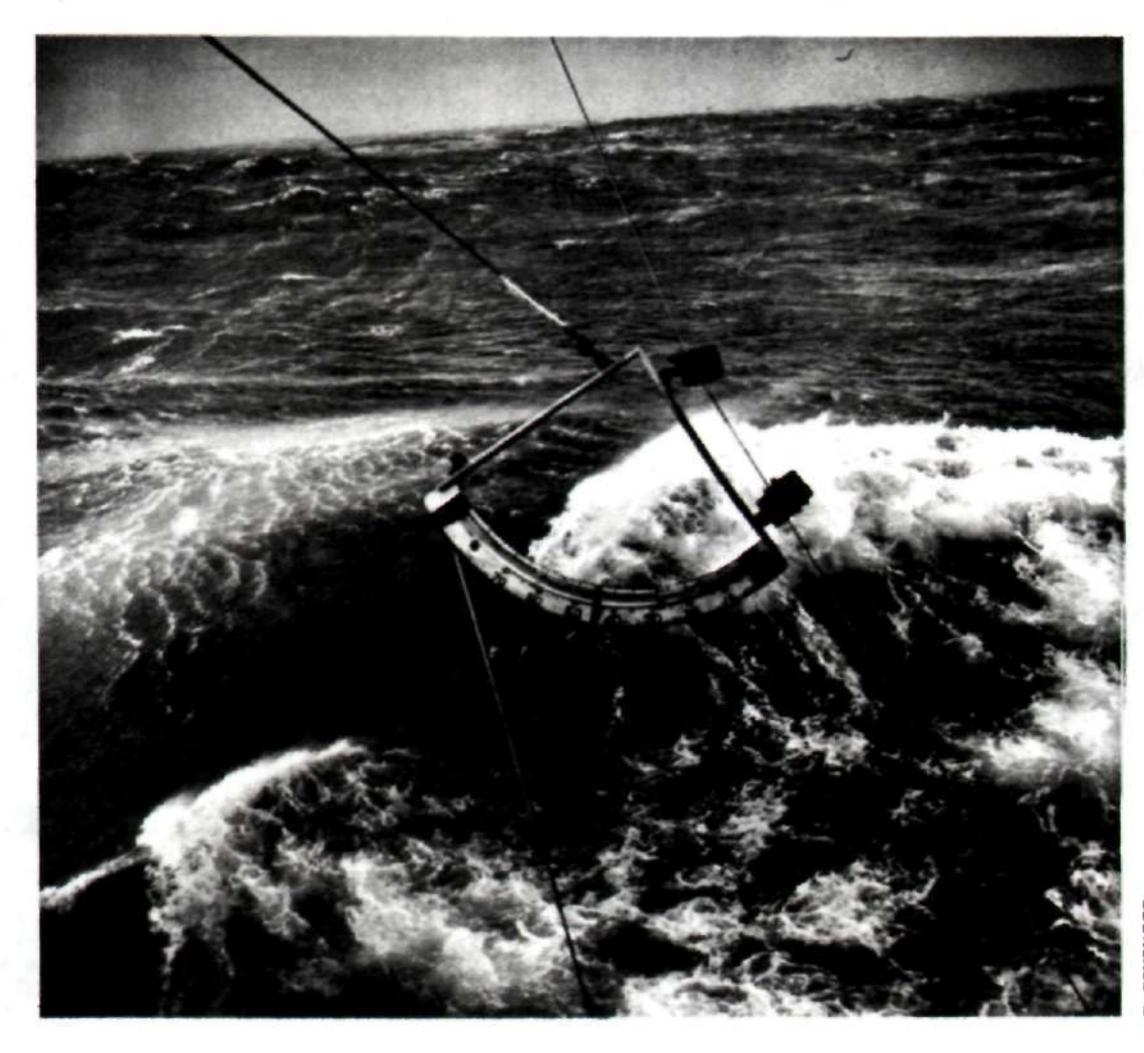
Уже один этот перечень говорит и о представительном характере выставки, и о том авторитете, которым она пользуется в стране.

Главный приз жюри присудило народной фотостудии «Магадан». Специальные призы — фотоклубам «Рыбацкий меридиан», «Владивосток», народной фотостудии «Мурманск». Лауреатами по разделу «Человек и море» стали: В. Григорьев, И. Гусев, В. Труханенко, Ю. Луганский (Владивосток), Р. Месягутов, Ю. Сальников (Магадан), А. Суткус (Вильнюс), Г. Копосов (Москва). По разделу «Берег и море» — В. Барабаш, А. Ештокин, В. Федорченко (Владивосток), Г. Терских (Кавалерово), С. Тимофеева (Ленинград), Л. Тугалев (Рига), П. Кривцов (Москва).

Не за горами и новая межклубная выставка «Рыбацкий меридиан». Тут в первую очередь авторам, специализирующимся на «маринистике», а потом и устроителям следует подумать о том, как перестроить сложившиеся годами стереотипы творческого мышления и открыть новые пласты в жизни людей моря и побережья.

Силы для качественного скачка накоплены достаточные. Выставка — тому подтверждение.

М. ЛЕОНТЬЕВ



В. СВИРИДОВ
СИЛА ВЕТРА



В. БЕЛОУСОВ
МАТЧ В ОКЕАНЕ

В. СВИРИДЕНКО
СПАСАТЕЛЬ

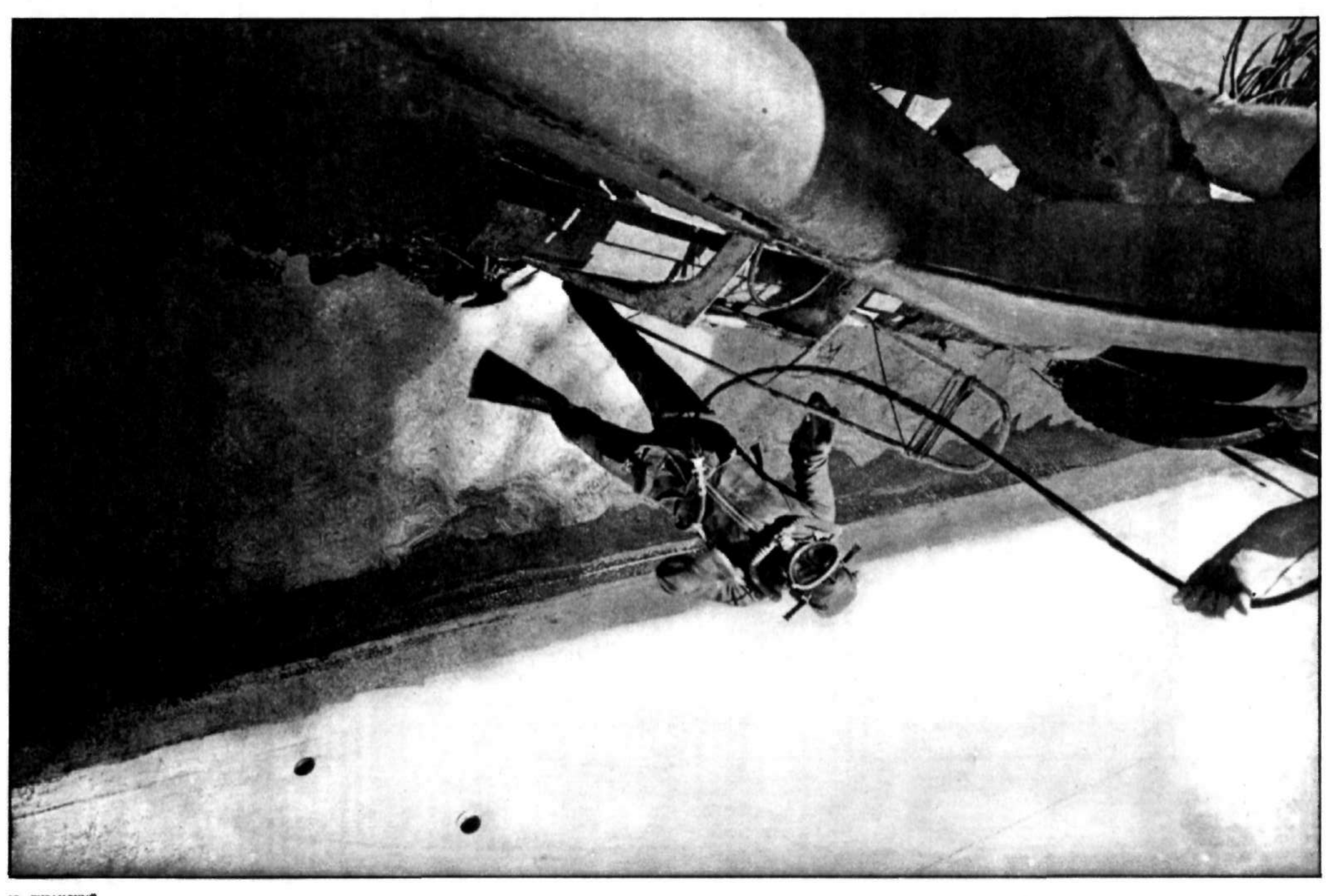






В. ТРУХАНЕНКО
МОТОРИСТ

В. ШУМКОВ
ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА



Ю. ЛУГАНСКИЙ
ИСПЫТАТЕЛЬ

Поэма о трех революциях



Эту книгу хочется назвать поэмой, пусть это и непривычно звучит по отношению к фотоальбому. Название ее — «Революционный держите шаг» как нельзя лучше соответствует и содержанию, и ритму всей книги, ее изобразительному ряду, шаг за шагом прослеживающему революционное движение в России от момента его зарождения до победного завершения в Октябре 1917-го.
В год 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции вышло немало книг, посвященных этой знаменательной дате, но рассматриваемое нами издание занимает среди них особое место. Иллюстрации и текст умело организованы здесь в единое целое, необычайно органично рисующее революционный путь — от его истоков до создания первого в мире государства рабочих и крестьян. Книга «Революционный держите шаг» обладает одним несомненным преимуществом — она дает возможность зримо увидеть, как на протяжении более чем двух веков нарастало в России освободительное движение. И если начало его изобразительно было отражено лишь кистью или карандашом художника, то потом эту эстафету подхватывают фотографы.
Открывает исторический экскурс портрет А. Н. Радищева написанный неизвестным живописцем, вслед за ним перед нами — декабристы, тайное совещание Южного общества, Сенатская площадь в ее звездный час... А далее история разворачивается уже вполне реальной, конкретной, зафиксированной документально — мы видим события на фотографиях такими, какими они были схвачены объективным «глазом» фотоаппарата. Правда, в книге и далее встречаются произведения живописи, авторы прибегают к ним в тех случаях, когда надо показать что-то особо важное, не попавшее в поле зрения объектива. Есть и еще одно изобразительное средство, которое используется в книге весьма продуктивно — это репродукции исторических документов, воспроизведенные факсимильно, с предельно бережным отношением к их подлинному облику. Часто это достигается удачно найденной цветной «подкладкой», позволяющей передать смысловой акцент публикуемого документа, как бы его дух.
И тут несомненная заслуга художника издания Людмилы Клодт, явившей нам свой безупречный вкус, высочайший профессионализм и, конечно же, душевный настрой — видно, что над книгой она работала с любовью и увлеченно. Об этом же свидетельствует и то стилевое единство, которое делает издание истинным произведением полиграфического искусства — его смотришь от начала до конца с неослабевающим интересом.
И все-таки главный секрет оформительского решения именно в необычайно умелой и точной подаче фотографий, в их сопоставлении и противопоставлении, выборе планов и масштабов каждого кадра. А ведь трудности здесь были огромные — авторы оказались связанными самим характером снимков. В основном это — портреты либо группы людей. Свою положительную роль сыграла и новизна материала — в книге подавляющее большинство фотографий составляют прежде неизвестные снимки, разысканные в архивах, как центральных, так и периферийных. Эта огромная работа отблагодарила исследователей прекрасной книгой, которую смело можно назвать изобразительным приложением к энциклопедии «Великая Октябрьская социалистическая революция».
Вышла книга в издательстве «Планета», ее автор-составитель В. Гриб, авторы текста С. Тютюкин, В. Булдаков, Е. Никифоров, художник Л. Клодт.

М. ЮРКО

Эстафета Октября



В канун празднования 70-летия Великого Октября издательство «Планета» выпустило фотоальбом «Революция продолжается». О том, что представляет собой это издание, лучше всего говорит, пожалуй, обращение его авторов к читателю:
«Эта книга документальна. Перелистывая ее страницы, вы наверняка почувствуете в них и оперативную публицистику газетной полосы, и репортерский почерк программы «Время», и сиюминутность кинохроники. Документальность самой жизни запечатлена здесь вспышкой фотоблица, переданной по телетайпу строкой, коротким интервью с героем снимка... Вы ощутите напряженный ритм этого времени — созидательный ритм сегодняшнего дня страны. Вы услышите, как в такт этому ритму, энергично и твердо идет по просторам нашей необъятной Родины трудное дело по имени перестройка...»
Можем подтвердить — да, книга эта и документальна и оперативна, материалы ее предельно приближены во времени к моменту выхода книги в свет, мы в ней находим события, происходившие в самые последние месяцы перед знаменательной датой — 70-летием Октября.
Несомненна заслуга работников издательства и полиграфистов, воплотивших в завершенное произведение, причем в предельно короткие сроки, огромный труд не менее полусотни фотокорреспондентов, а также, конечно, художника-оформителя Николая Пьяных и автора текста Николая Михайлова.
Издание это и по формату, и по оформлению можно отнести к тем, которые мы привыкли называть праздничными, юбилейными, а также подарочными.
Отрадно, что в альбоме «Революция продолжается» почти нет былой выспренности, фотографический рассказ повествует о реальных делах и событиях в жизни страны, он густо «населен» людьми, жизнь и деятельность конкретного человека показана в разных аспектах — для чего используются жанры фотоочерка и репортажа. Этим как бы подчеркивается, что дела страны, ее грандиозные задачи преломляются не только в общенародном масштабе, но и в судьбе *каждого человека*. Конечно, хотелось бы, чтобы этот фотографический рассказ был предельно динамичен, выразителен в каждом своем «слове», чтобы на общую динамику работал каждый кадр, но это не всегда удается. Видимо, продолжают действовать определенные стереотипы в подходе к чисто технической стороне подобных изданий, диктуемой не в последнюю очередь и состоянием нашей полиграфии, ее некоторой заторможенностью в работе с фотографией. Очевидно, обязательная в полиграфии широкоформатность используемых слайдов, чрезмерная их «техничность» приводят к тому, что многие снимки грешат статичностью и такой остановленностью мгновения, какую уже никак нельзя назвать прекрасной. Полосы и развороты, на которых господствуют подобные снимки, вносят в фотографическое повествование некоторую вялость. Впрочем, несмотря на традиционность отдельных сюжетов, эта книга дает читателю возможность почувствовать перемены, происходящие в нашей жизни, ощутить огромный размах перспектив, увидеть приметы перестройки в разных сферах производственной и общественной деятельности, прочитать уверенность на лицах людей, чьи образы раскрывает нам на многих страницах фотоальбом. И в этом, пожалуй, главное его достоинство.

Г. АНТОНОВ

Юрий Кривоносов **Осторожно: История!**

В начале было удивление: на экране телевизора — незнакомый портрет Михаила Булгакова. А я-то самонадеянно полагал, что знаю их все до одного... Правда, портрет этот был «не в фокусе» — он висел на стене за спиной главного режиссера Московского тюза Генриетты Яновской, рассказывавшей о спектакле «Собачье сердце». Но в этом незнакомом портрете было что-то страшно знакомое — к концу интервью я, кажется, понял, в чем дело, — это был один из лучших портретов писателя и, конечно же, известный, только тут он оказался «перевернутым». Сделал его в 1926 году Роман Кармен, тогда фотокорреспондент «Огонька». Лет тридцать спустя он приносил мне, в ту пору огоньковскому фотолаборанту, печатать фотографии для своих книг — и с «нормальных» негативов, и со срезок кинопленки. Сдается, что и этот портрет я печатал, впрочем, за давностью лет «исторически ручаться не могу» (цитирую В. Катаева — см. «СФ», 1987, № 9). Чтобы удостовериться на сто процентов, что на экране был портрет, о котором идет речь, отправился в театр. Я рассказал Яновской, что меня к ней привело, и спросил, почему портрет «перевернут». Она, оказывается, этого даже и не заметила:

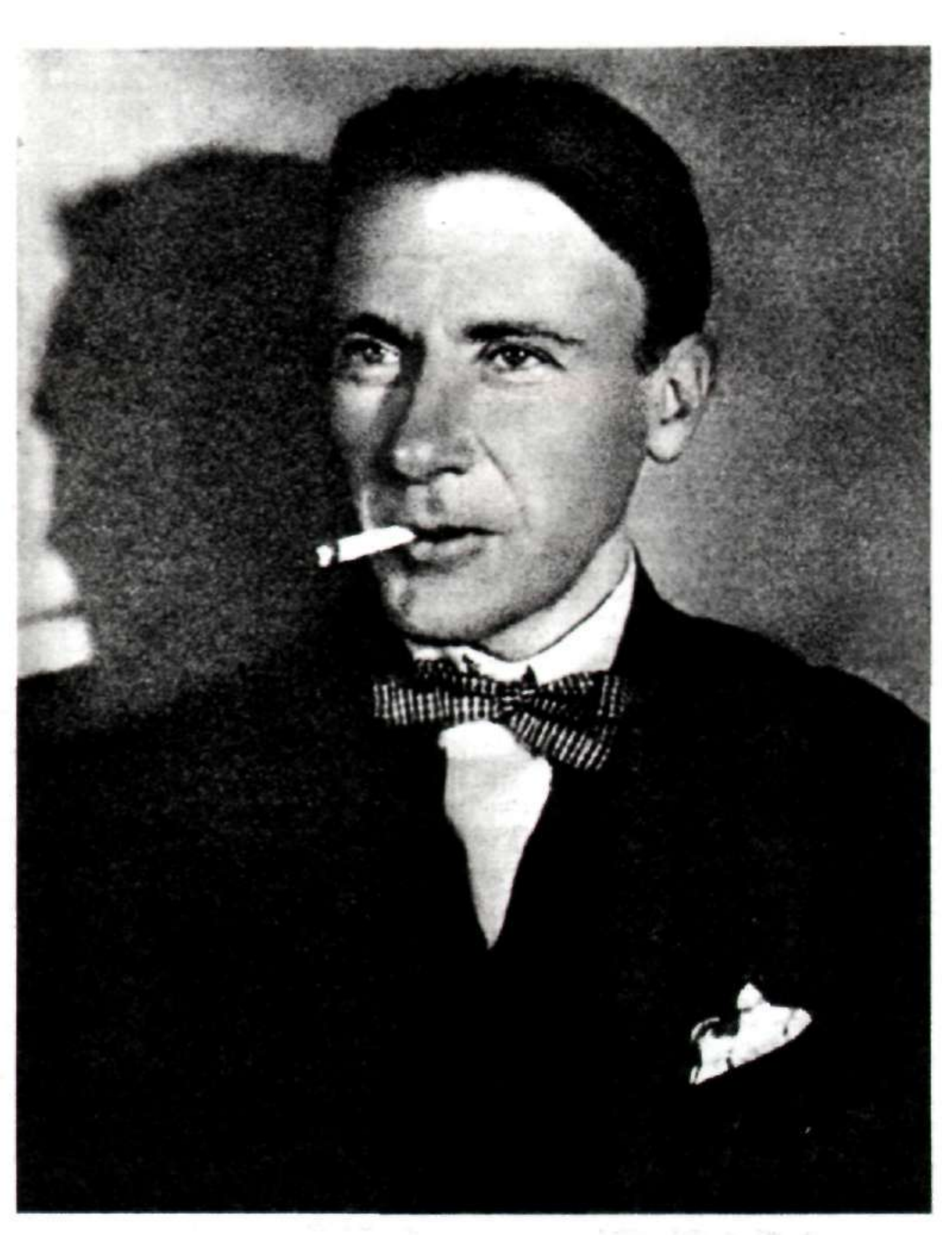
— Действительно, сигарета смотрит не в ту сторону! — и, в свою очередь, поинтересовалась, видел ли я другой портрет, тот, что висит у них в фойе: — На нем автограф писателя: «Вспоминай, вспоминай...» — посвящение Сергею Ермолинскому.

— Почему вы решили, что именно ему?

— Так обе же фотографии мы репродуцировали из книги Анатолия Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре», там это прямо сказано...

Придя домой, раскрыл указанную книгу и прочитал: «М. А. Булгаков. 1935 г. (Дарственная надпись С. А. Ермолинскому)». Тут я снова удивился и стал читать подписи под остальными фотографиями, собранными в книге в отдельный блок. Не берусь судить о тексте самой книги — не специалист, но подписи к фотографиям... Написано: «М. А. Булгаков, студент медицинского факультета...», а снимок еще «доуниверситетский»; «Дом, в котором родился М. А. Булгаков, Киев, Андреевский спуск, дом № 13», а родился он в другом доме и даже на другой улице. С двумя фотографиями вообще произошли «коровьевские штуки» — под снимком, где изображен *В. Я. Станицин в роли Мольера*, написано: «М. П. Болдуман — король Людовик XIV», и соответственно наоборот. Совсем как в «Мастере и Маргарите»: «Коровьев против фамилии «Панаев» написал «Скабичевский», а Бегемот против Скабичевского написал «Панаев»... Есть в подписях и другие неточности. Под портретом, с которого мы начали наш разговор, дата — 1928 г. вместо 1926-го, и к тому же он нещадно скадрирован — ни выразительной тени, ни элегантного платочка в кармашке — от раскованности и очарования, достигнутых Карменом, и следа не осталось. Надо сказать, что фотографии кадрируют все, кому не лень (и не только булгаковские), порой с полной потерей чувства ответственности за историческую точность и художественную ценность оригинала.

Широко используется и еще один способ «улучшения» фотографий — их «переворачивают» и публикуют «зеркально». Ну, ладно если портрет висит в театральном кабинете, казалось бы, кто там его видит, ан нет — вышел же на многомиллионную аудиторию! Или на пригласительном билете на булгаковский вечер в ЦДЛ — не специалисты же его выпускали... Хуже, когда позволяют это делать сами булгаковеды. Раскрываю журнал «Звезда Востока» (1987, № 9) и вижу в «зеркальном исполнении» очень известный портрет писателя, предваряющий статью серьезного исследователя творчества М. Булгакова — А. Вулиса. Мне, конечно, известна его «зеркальная теория» построения романа «Мастер и Маргарита», но причем тут фотография? Года два назад я ему написал, что считаю эту теорию ошибочной, даже цитату привел из одной книги: «Зеркало-то строит обратное, вывернутое, а значит, и искаженное изображение, оно дает нам превратное



МИХАИЛ БУЛГАКОВ. 1926 г.
ФОТО Р. КАРМЕНА





ТРИ ДРАМАТУРГА МХАТа —
В. КАТАЕВ, Ю. ОЛЕША, М. БУЛГАКОВ.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

представление о предмете...» Теперь добавлю: к портретам это относится в еще большей степени. Уже хотя бы потому, что лицо человека асимметрично, правая его сторона не идентична левой, следовательно, при зеркальном изображении искажается истинный облик человека, а таким образом, и исторический документ. В данном случае Булгаков показан таким, каким он никогда не был!

Возвращаясь к подписям, повторим, — когда небрежность допускается специалистами, это еще хуже, потому что веры им — больше. Но ошибок тут так много, что создается впечатление — некоторые булгаковеды считают фотографию документом второго сорта. Вот, например, доктор филологических наук М. Чудакова иллюстрирует фотографиями свое интервью («Литературная газета», 1987, 14.10.) — под одной из них подпись: «М. А. и Е. С. Булгаковы летом 1936 года под Сухуми», а снимок сделан 20 августа 1934 года в Киеве! Могут сказать — это частность. Но что-то уж очень много получается частностей... И тут следует поговорить о зарубежных публикациях.

В 1984 году американская издательница и литературовед Эллендеа Проффер выпустила две книги — «Булгаков. Жизнь и творчество» и «Булгаков. Фотобиография» (для удобства далее будем ее называть «Фотобиография» — **Ю. К.**). Тут уж с подписями совсем беда. Начнем, как в «Мастере и Маргарите», — с Патриарших: «Место, где заворачивал трамвай в романе...» А на снимке — угол М. Бронной и М. Козихинского переулка (трамвай в романе, как известно, поворачивал с Ермолаевского на Бронную). Ну, это еще можно простить — госпожа Проффер не москвичка. И вообще, как корить ее за многочисленные ошибки и путаницу в подписях, если снимки получены ею через вторые (а может быть, и через третьи-четвертые) руки, видимо, очень спешившие, не имевшие времени выверить исторические сведения, относящиеся к биографии нашего великого писателя. В результате оказались перепутанными даты, фамилии, имена, топография... И как итог — научная и историческая ценность этих изданий вызывает большие сомнения.

В послесловии к «Фотобиографии» Э. Проффер пишет: «Многие из использованных фотографий были нелегально вывезены из СССР... как по числу, так и по своему качеству (они. — **Ю. К.**) значительно превосходят те нечеткие, безжалостно отретушированные версии, когда-либо появлявшиеся на плохой бумаге советских публикаций». Должен огорчить госпожу Проффер: печать у нее не лучше, чем в «Советском фото», бумага, прямо скажем, так себе — при американской-то полиграфии издание (сама она его именует «художественный альбом») весьма средненькое, если не сказать — слабое.

А вот за отсутствие ретуши — спасибо! Это помогло мне выявить источник, откуда утекали за океан булгаковские фотографии, — это Отдел рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (ГБЛ), где хранится архив Михаила Булгакова. Именно здесь находятся многие снимки самого писателя, его родных и близких и прочие, копии которых имеет Эллендеа Проффер. Идентифицировать их для меня не составило большого труда — дефекты технического характера на снимках из архива и из изданий Э. Проффер, как говорится, один к одному!

Каким образом могли быть репродуцированы оригиналы, хранящиеся под неусыпным оком работников ГБЛ? Принимая во внимание тот факт, что работа эта выполнена вполне профессионально и с достаточно высоким качеством, можно утверждать, что делалась она в стационарных условиях — либо в Отдел рукописей была привезена соответствующая съемочная, а главное, осветительная аппаратура (тогда такая работа не могла быть сделана незаметно), либо оригиналы были вынесены из Отдела и переснимались в каком-нибудь оборудованном для этой цели месте. Если бы эта работа выполнялась официально, то в архивных «листах использования» должны были бы быть сделаны соответствующие записи. Однако таковые там отсутствуют.... Отсюда напрашивается вывод — фотографии были не только нелегально вывезены, но и нелегально добыты. Впрочем, в интервью, данном газете «Советская Россия», Э. Проффер говорит: «Это было не нелегально, а просто скрытно вывезено. Это не то, что нелегально. Это было от родственников, от друзей Булгакова. Это шло очень нормально...» Позже на вопрос корреспондента радиостанции «Свобода» она ответит: «...здесь имеет место некая игра слов и смыслов, которой умело воспользовалась советская сторона. В том-то и дело, что переправка архивных материалов в «Ардис» (ее издательство. — **Ю. К.**) велась нелегально, но вполне законно...» Обратимся снова к первому интервью, где она также заявила: «Идея, что все советские люди что-то отправляют за границу и воровали в архиве, — это просто смешно. Я не понимаю этого. Но даже если бы это было так, это не против закона. Может быть, против закона внутри страны?..» Согласимся с госпожой Проффер — все советские люди не отправляют и не воровали. Воровали отдельные. «Советская Россия» напрасно обвиняет ее в браконьерстве — тот, кто сам рыбы не ловит, а только ест незаконно добытую икру, не есть браконьер, он скорее — скупщик краденого. Но и такое определение к ней не подходит — она, как явствует из того же интервью, ни у кого ничего не покупала, то есть денег никому не платила, потому что печатала-де только произведения и материалы М. Булгакова, изданные до 1973 года (до присоединения СССР к Всемирной (Женевской) конвенции по авторским правам), а они оплате не подлежат, так как относятся к «свободному копирайту» (материалы, не защищенные авторским правом. — **Ю. К.**). Не знаю, как там по части рукописей, а что касается фотографий — и не только тех, что скопировали в архиве, то тут «свободным копирайтом» и не пахнет: до указанной даты большинство из них не публиковалось. Впервые они были напечатаны в 1977 году в книге Э. Проффер «Неизданный Булгаков», что свидетельствует о том, что к этому моменту они у нее уже были. Так когда же были сделаны репродукции с архивных снимков? Очевидно, между 1971 и 1977 годами, то есть в тот период, когда архивом М. Булгакова ведали тогдашняя заведующая Отделом рукописей ГБЛ С. Житомирская и сотрудник этого отдела М. Чудакова. И следовательно, они могли бы дать наиболее точный и наиболее полный ответ на наш вопрос...

И последнее, что мне хотелось бы сказать в этой связи, — платить Эллендеа Проффер за фотографии обязана, только не тем, кто их ей переправлял, а авторам снимков или их наследникам, согласно авторскому праву, потому что эти фотографии, как уже было сказано, «свободным копирайтом» не являются. В «Фотобиографии» упомянуты только два автора снимков, да и то «послебулгаковских» — пейзажа и театрального. А ведь авторы многих фотографий, здесь использованных, известны — это Роман Кармен, Наталия Ушакова, Илья Ильф, Моисей Наппельбаум, Константин Венц...

А теперь вернемся к дарственной надписи, о которой говорилось в самом начале. Напомню — уточнение «Дарственная надпись С. А. *Ермолинскому» сделано, надо полагать*, А. Смелянским, невнимательно прочитавшим соответствующее место в книге Сергея Ермолинского «Драматургические сочинения» (М., 1982). Увы, сам Сергей Александрович (ныне, к сожалению, покойный) ничего такого не утверждает, у него не сказано, что фотографию эту М. Булгаков подарил именно ему. Давайте разберемся. На фотографии написано: «Вспоминай, вспоминай меня, дорогой Сережа! Твой любящий искренне М. Булгаков. Москва 29.X.1935 г.» А теперь посмотрим, что говорит об этой фотографии Ермолинский: «Передо мной его фотография. На ней написано: «Вспоминай, вспоминай меня, дорогой Сережа». Фотография подарена 29 октября 1935 года... Я не обратил тогда внимания на эту, в общем-то, непонятную для того времени надпись, схожую с заклинанием: «вспоминай, вспоминай». Понял позже — сидя у его постели». Отметим, что после слова «подарена» отсутствует местоимение «мне». Пропуск весьма существенный, особенно если учесть, что местоимением этим Ермолинский в своих воспоминаниях пользуется очень часто. Вот несколько примеров: «Ко-

пию этой маски мне подарила Лена...», «Он рассказал мне...», «Он спешил ко мне...», «Он говорил мне обидчиво...», «Он приходил ко мне....», «У него появилось ко мне то особое внутреннее доверие...» — примеры можно было бы множить и множить. И вдруг в таком наиважнейшем случае «притяжательность» исчезает... Может быть, эта деталь и не привлекла бы моего внимания, но, читая его воспоминания, я, естественно, с особым интересом отнесся к фотографиям. И не удивительно, что сразу «заострился» на некоторых «фотографических» моментах.

В своей книге он кадрирует снимки не с целью укрупнить чье-то лицо, а устранить его. Вот, например, в снимке, ставшем уже каноническим, — даже подпись к нему словно приросла: «Три драматурга МХАТа — В. Катаев, Ю. Олеша, М. Булгаков», оказался отрезанным Катаев. Сделано это без видимой необходимости — места в книге предостаточно. Беседуя осенью 1983 года с Сергеем Александровичем, я понял, что единственная причина данной кадрировки — его неприязнь к Валентину Катаеву. Подобная операция была проделана и с другим снимком — одним из тех, что были сделаны незадолго до смерти писателя. В один из дней по просьбе Елены Сергеевны к Булгаковым пришел фотограф и снял Михаила Афанасьевича с родными и близкими.

Ощущение, что фотография претерпела «вивисекцию», возникло после того, как я установил автора этих фотографий — им оказался кинооператор «Мосфильма» Константин Михайлович Венц. Очевидно, сработала моя интуиция — все кадры у него, как у истинного «киношника», были горизонтальными, да еще и с соблюдением традиционной композиции, а один какой-то «уквадраченный» — как раз тот, что помещен в книге — на нем мы видим Булгакова с автором воспоминаний. Я просто кожей чувствовал — слева кого-то не хватает... А вскоре нашлась и разгадка: в 1986 году, будучи на Булгаковских чтениях в Ленинграде, я увидел на стенде самодеятельной фотовыставки эту фотографию в первозданном виде — то, чего «не хватало слева», оказалось Сережей Шиловским, сыном Елены Сергеевны — пасынком Михаила Афанасьевича. Какими мотивами руководствовался автор книги в этом случае, ведь к мальчику он никаких враждебных чувств не питал? Почему он был ему здесь не нужен? Третий лишний?.. Или просто захотелось «укрупнить» свою дружбу с великим человеком? Теперь об этом спросить некого, разве только поискать ответ косвенный — установив адресата дарственной надписи? Так я и поступил.

В дневнике Елены Сергеевны 29 октября 1935 года сделана запись: «Вечером Ерм[олинские] и Лямин». Ермолинские — это Сергей Александрович и его жена Марика (Мария Артемовна). Николай Николаевич Лямин в ту пору — лучший друг Булгакова. Беседую с его вдовой Наталией Абрамовной Ушаковой, художницей, о ней мы рассказывали в нашем журнале («СФ», 1985, № 7). Она считает, что дарственная надпись сделана Сереже Шиловскому. Доводов несколько: прежде всего Ермолинский тогда близким другом Булгакова не был, уровень их отношений был таков, что для столь интимной записи оснований не имелось, они тогда еще не были даже «на ты» — сблизились позже, после 1937 года, когда Булгаков лишился самых близких друзей — *Лямина, Николая Эрдмана* — их арестовали и сослали... Предположить, что Ермолинскому дарилась фотография, а Лямину, находившемуся здесь же, — нет, нелепо, такой бестактности Булгаков попросту не мог допустить... Да и характер надписи таков, что мог быть посвящен только ребенку. С какой бы стати Ермолинскому, взрослому и немолодому уже человеку завещалось «вспоминать, вспоминать» — Булгаков тогда умирать не собирался.

— Впрочем, — добавила Наталия Абрамовна, — поговорите с Марикой. Вот ее телефон...

Разговор с Марией Артемовной заслуживает того, чтобы его передать поподробней.

— Начну с того, что они действительно не были «на ты», но это, так сказать, формаль-




СЕРЕЖА ШИЛОВСКИЙ, МИХАИЛ БУЛГАКОВ, СЕРГЕЙ ЕРМОЛИНСКИЙ. 1940 г.
ФОТО К. ВЕНЦА



ИЗ ЖУРНАЛА «ТЕАТР». 1966. № 9



ИЗ АЛЬБОМА «БУЛГАКОВ. ФОТОБИОГРАФИЯ». 1984 г.



ИЗ КНИГИ С. ЕРМОЛИНСКОГО «ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ». 1982 г.

ный довод. Если бы Ермолинский получил, да еще при мне, такой «царский подарок», я бы об этом не знать не могла. Но у него не было этой фотографии — ни тогда, ни позже. В 1940 году при его аресте у нас проводился обыск — изъяли все бумаги, документы, письма, фотографии, принадлежавшие Ермолинскому, была составлена опись, под которой я расписалась, — фотографии с надписью Булгакова там не значилось, не было ее и среди оставшегося. Ничего из изъятого уже никогда не вернули. Дарилась она, конечно же, Сереже Шиловскому — это же видно из самой надписи. Вам, наверное, известно, что Михаил Афанасьевич был подчеркнуто корректен, посмотрите его посвящения: «Жене моей Елене Сергеевне Булгаковой...», «Настоящему моему лучшему другу Николаю Николаевичу Лямину...», «Дорогому Александру Шамилиевичу Мелик-Пашаеву...» А тут вдруг не столь уж и близкому человеку — «...дорогой Сережа!» Фотография эта, как я полагаю, находилась в домашнем архиве Елены Сергеевны, который впоследствии был передан в Отдел рукописей. На каком этапе она могла попасть к Ермолинскому, установить, очевидно, невозможно. Елена Сергеевна вряд ли выпустила бы из рук хоть один булгаковский автограф — она и архив-то передавала по собственноручно составленной скрупулезной описи, а вот после ее смерти, последовавшей в 1970 году, все, что она не успела сама передать, сдал без описи, как говорится, «навалом», ее сын Сергей...

Примем к сведению рассказ М. А. Ермолинской и еще раз обратимся к публикациям Э. Проффер — в ее книгах интересующая нас фотография печаталась дважды, и в подписях значилось, что подарена она сыну Елены Сергеевны, пасынку Булгакова. Можно предположить, что получила она ее из того же источника, что и Ермолинский. К последнему же снимок попал, вероятнее всего, уже после смерти Елены Сергеевны, иначе трудно объяснить тот факт, что свою статью в журнале «Театр» (1966, № 9) он проиллюстрировал таким же портретом, не имевшим никакой надписи. Итак, утверждение А. Смелянского — «Дарственная надпись С. А. Ермолинскому» — является ошибочным.

Внимательный читатель, вероятно, заметил некоторую хронологическую непоследовательность в системе моих рассуждений — ничего удивительного тут нет — работа эта заняла около пяти лет, и только сейчас разрозненные сведения выстроились в логический ряд. Но, работая в архивах и библиотеках, встречаясь с людьми, помнящими многих и многое, я все время наталкивался на интереснейшие материалы и ужасался, как же плохо мы относимся к своей Истории! Речь идет не только о булгаковских снимках, а о фотографиях вообще, о документах, зримо запечатлевших свое время, бесценные сокровища духа наших предшественников. Сколько их неопознанных, неаннотированных, неразобранных разбросано по разным хранилищам, сколько из них требуют немедленной реставрации! Как они ждут внимательных исследователей! Не оскорбим же их своим небрежением...

ФОТОВЫСТАВКИ

«Россия — отчий дом»

Всероссийский научно-методический центр народного творчества имени Н. К. Крупской проводит в Астрахани совместно с Астраханским ОНМЦ и народной фотостудией «Дельта» в октябре 1988 года II Всероссийскую фотовыставку «Россия — отчий дом».

К участию в выставке приглашаются фотоколлективы и отдельные фотолюбители РСФСР. Авторы из других союзных республик могут участвовать в выставке работами, сделанными в России.

Диапазон тем, способов и форм подачи материала не ограничивается, однако предпочтение будет отдано работам социальной тематики.

Лучшие клубные коллекции и работы отдельных авторов будут отмечены дипломами, медалями и памятными призами общественных организаций. Каждый участник выставки получит каталог.

Размер фотографий — 30×40 см. Каждый автор может представить не более 5 работ. Количество работ в клубных коллекциях не ограничивается.

Фотографии следует направлять по адресу: 414000, Астрахань, Кремль, ОНМЦ, фотостудия «Дельта».

Последний срок поступления фоторабот — 15 июня. Информация о работе жюри — до 1 августа. Возврат фотографий — до 31 декабря.

Заявки на участие в семинаре, который состоится с 30 сентября по 2 октября, просим прислать до 20 августа по адресу: 121019, Москва, а/я № 95.

«Женщина в фотоискусстве»

Отдел культуры горисполкома Тарту, редакция газеты «Эдази», Тартуское отделение Союза художников ЭССР, республиканский Дом художественной самодеятельности, Дом культуры профсоюзов Тарту, Общество фотоискусства Эстонской ССР, Тартуская народная фотостудия проводят третью выставку «Женщина в фотоискусстве».

Цель выставки — показать роль женщины в развитии современного общества, в семейной жизни, ее духовный мир, красоту и обаяние.

Разделы выставки: социальная тема, портрет, акт.

Принимаются черно-белые и цветные фотографии размером 30×40 см, не более четырех от автора. Серия до пяти снимков считается за одну работу. На обороте каждой фотографии должны быть указаны: название работы, фамилия, имя, отчество и адрес автора.

Награды за лучшие черно-белые и цветные фотографии по каждой теме: «Гран-при» выставки; золотая, серебряная и бронзовая медали; дипломы; специальные награды.

Авторы экспонированных снимков получат каталоги. Награжденные работы не возвращаются. Оргкомитет оставляет за собой право публикации присланных фотографий в печати.

Последний срок присылки снимков — 15 июня 1988 г. Выставка состоится в Тарту в марте 1989 г. Возврат фотографий в декабре 1989 г.

Фотографии посылайте по адресу: 202400, Эстонская ССР, г. Тарту, а/я 178. Народная фотостудия.

«Человек и книга»

Центральное правление Всесоюзного общества любителей книги и редакция журнала «Советское фото» объявляют фотоконкурс «Человек и книга».

Цель конкурса — отразить роль и место книги в жизни нашего общества. Книга — учитель, воспитатель и помощник; книга и ее создатели — писатели, художники, печатники; библиотека и ее будни; читатель и писатель; культура и чтение — вот далеко не полный перечень тем, которые могут быть отражены в конкурсных фотографиях.

К участию в конкурсе приглашаются все желающие — профессионалы и фотолюбители. Каждый автор может прислать не более пяти черно-белых или цветных работ форматом 30×40 см. Серия (до шести снимков) считается за одну работу.

Лучшие фотографии войдут в экспозицию, которая будет демонстрироваться на советских и зарубежных книжных выставках, организуемых Всесоюзным обществом любителей книги и Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами.

Для победителей конкурса установлены премии: первая — 100 рублей; две вторые — по 50 и три третьи — по 30 рублей.

Последний срок присылки работ — 1 ноября 1988 года. Жюри подведет итоги конкурса в декабре 1988 г.

Фотографии присылайте по адресу: 113137, Москва, Пушечная ул., д. 7/5, отдел информации ВОК, с пометкой «На фотоконкурс».

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Мгновение и память



Е. АНТОНЕНКО

В искусстве фотографии уникальность увиденного часто берут за основу и принцип, но вот в одном из ее жанров — натюрморте — необходимо обладание культурой памяти. Натюрморт можно назвать тестовым жанром. В нем ярко прослеживается культура и темперамент художника.

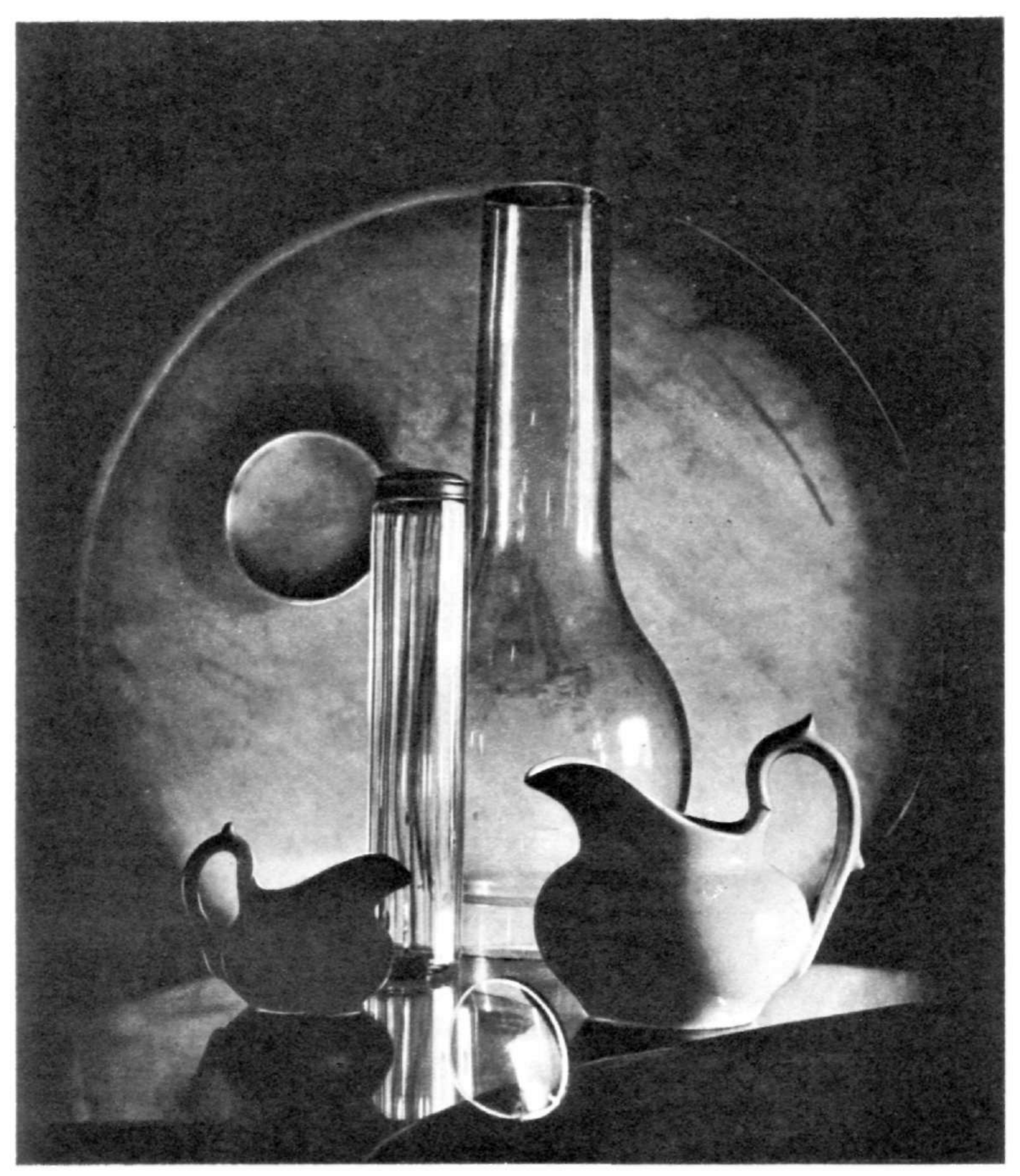
Немногие фотографы берутся за натюрморт. Красота покоя и трагическая остановленность пластики неживых форм, абсурд и логика соседства предметов, их тактическая символизация — все это делает натюрморты члена фотогруппы «Ленинград» Евгения Антоненко неповторимым живым искусством.

Перечисление вещей, «приглашенных» художником в свои натюрморты, может вызвать, пожалуй, некоторое недоумение. Среди предметов ушедшего быта и моды — неприметные спутники человеческой жизни: книги, сосуды, незначительной формы вазы, овал циферблата и другой прекрасный овал крышки давно забытой картонной коробки, старинные фотографии, узорчатые обои, пенсне наших дедов и даже... топор. Но вот художник произвел с этими совсем не антикварными и часто, казалось бы, не фотогеничными предметами волшебную манипуляцию, и мы видим натюрморты, несущие красоту живой правды, живой памяти.

Теперь в немногочисленном списке фотохудожников, занимающихся искусством натюрморта, прибавилось достойное имя молодого фотографа Евгения Антоненко.

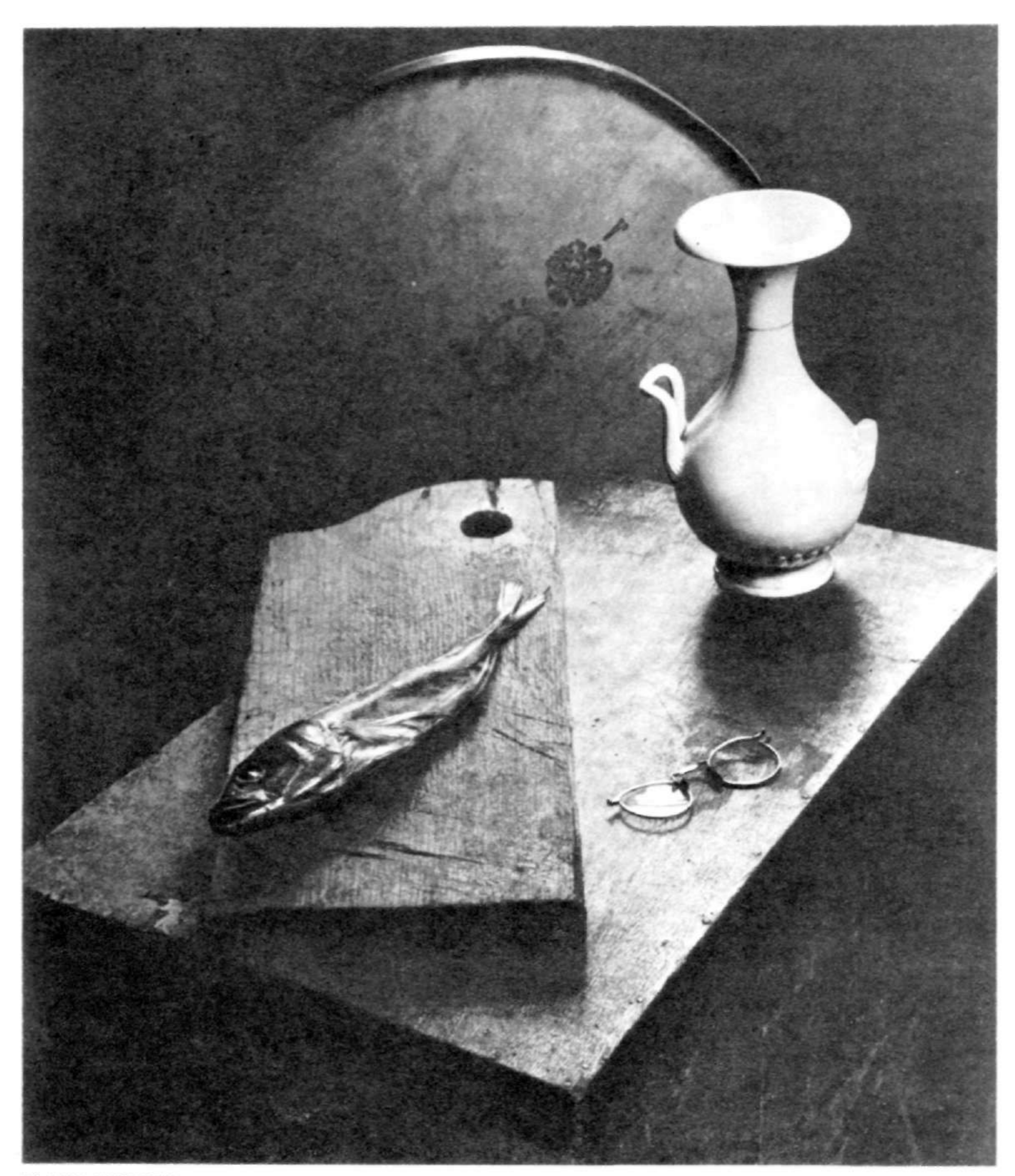
Н. ЖИЛИНА

ФОТО **ЕВГЕНИЯ АНТОНЕНКО**

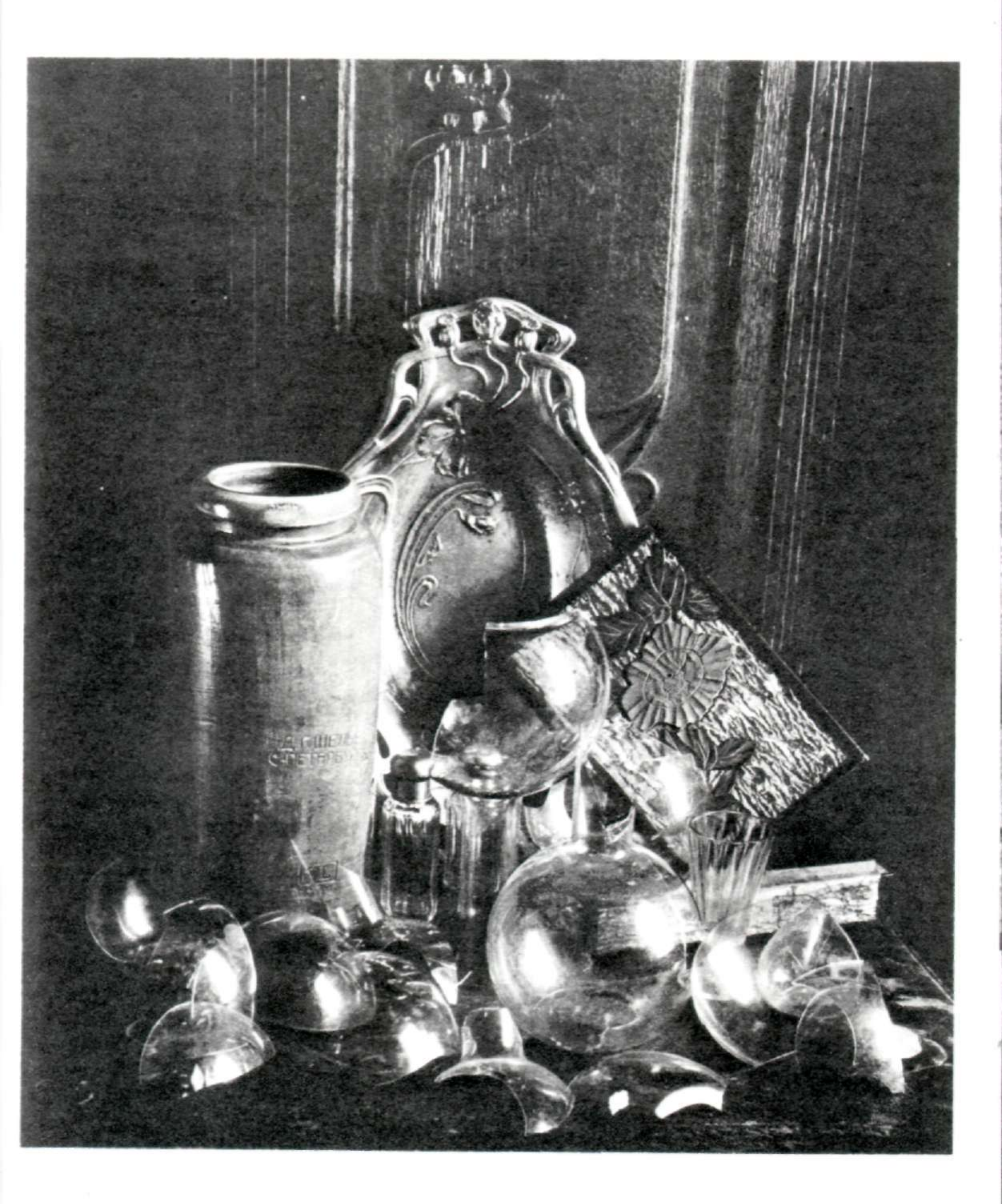


ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТЫ»

ФОТО **ЕВГЕНИЯ АНТОНЕНКО**



ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТЫ»



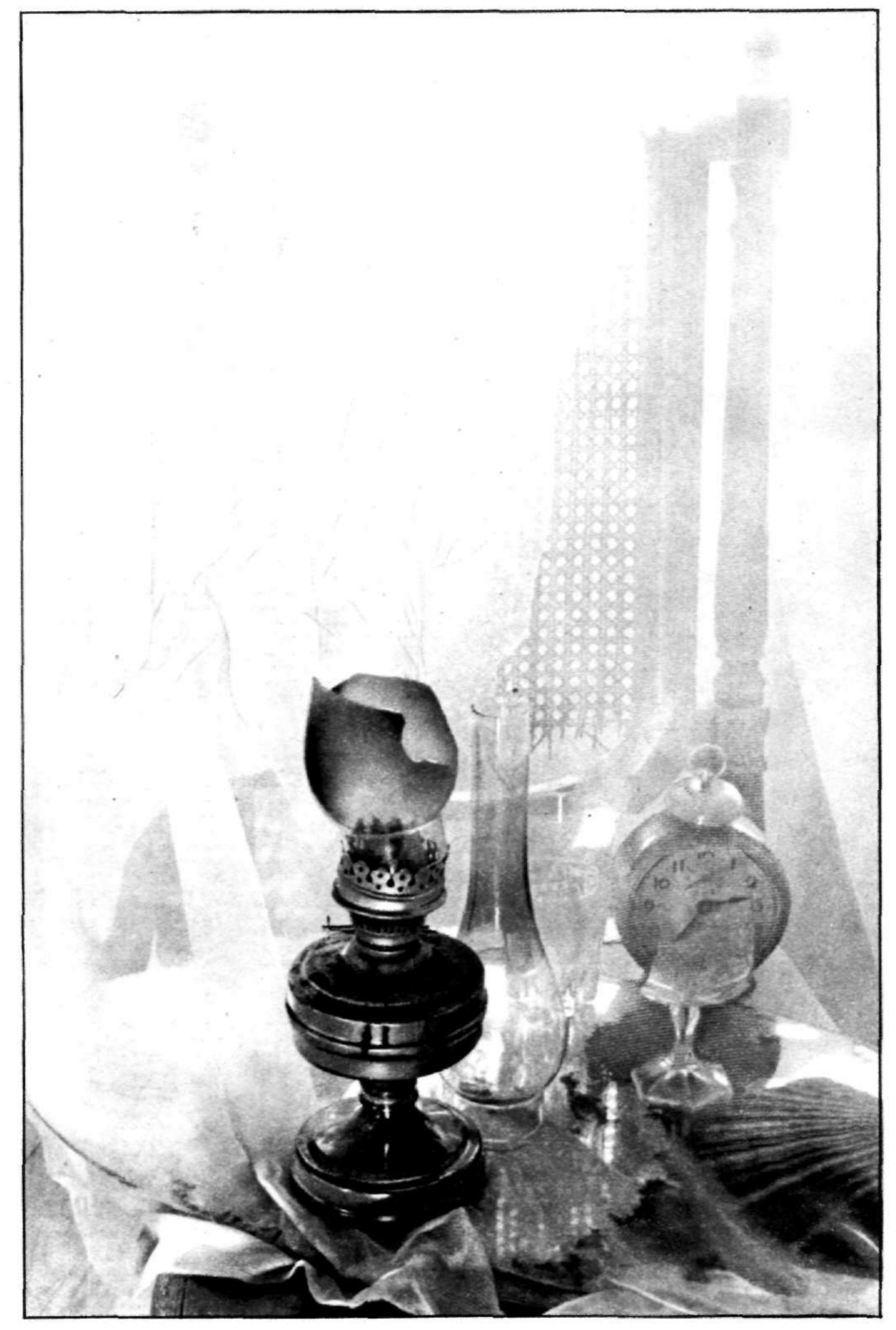


ФОТО **ЕВГЕНИЯ АНТОНЕНКО**

ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТЫ»

Виктор Петров **Слушать человека**



С. НОВИКОВ

В течение многих лет Сергей Новиков, приезжая из Уфы в Москву, постоянно наведывался в редакцию. И каждый раз с новыми фотографиями. Кое-что журнал публиковал, был даже снимок на престижной первой обложке. Постепенно из привезенных работ образовалась объемистая подборка. Стало ясно: Новиков — сложившийся фотограф.
Причем явное большинство его работ в этой коллекции составляли и те, что были сняты в деревенской обстановке, столь счастливо сочетающей в себе непритязательность, беспритворство быта, мягкость, лиризм. Но главное, чем сразу расположили к себе эти фотографии, заключено в авторской позиции, выражающейся в активности доброты.
При подготовке публикации мы решили несколько отойти от рассказа об опубликованных сюжетах с разбором их конкретных достоинств или недостатков и предоставить слово писателю **Виктору Петрову**, который хорошо знает Новикова как человека.
Конечно, человеческое и профессиональное в авторе-творце неразделимы.
И все-таки представляется интересным проследить, каким образом поступки, само отношение к жизни формируют творческое кредо фотографа.

Родился он в городе Ишимбае, где закончил школу с золотой медалью, а потом в Челябинске — педагогический институт. Ныне работает фотографом Башкирского научного центра Уральского отделения АН СССР.
Несколько слов о том, как мы познакомились. Десять лет назад я вел фотокружок при ЖЭКе. Однажды в лабораторию ввалился плечистый крепыш — представился с ослепительной улыбкой,
— Сергей Новиков...
А через полчаса знакомства гость дотошно по косточкам разбирал мои снимки. Критиковал дельно, чего греха таить, однако самоуверенность его тона раздражала, и я с подспудным желанием оправдаться затеял пылкий спор.
К категоричной манере Новикова говорить правду в глаза с трудом привыкают даже его друзья. С ним некомфортно, но он и к себе беспощаден в оценках. Ну а чем же неуступчивый, жесткий Новиков привлекает к себе друзей?
Помнится, выпало славное лето, когда у нас совпали отпуска и мы вдвоем на катамаране предприняли недельное путешествие по Белой.
Мы причалили к берегу с надеждой купить у пастуха молока. Он чинил конскую упряжь, сидя на топляке возле шалаша. Рядом дымил костерок, лежали костыли — старик был на протезах. Поразили его глаза — крупные, миндалевидные, цвета кипящей смолы. Сергей деликатно поздоровался на башкирском языке и спросил разрешения сфотографировать его. Пастух удивился — зачем? Разве он еще интересен для когонибудь? Так завязался разговор, вылившийся в исповедь старика. В тридцатом году его, как сына кулака, вместе с отцом сослали из Башкирии в Туруханский край. Из желания доказать, что он не враг, что в жилах у него красная кровь, Раил в первые дни войны ушел добровольцем на фронт. Под Вязьмой попал в плен, несколько раз сбегал — всякий раз после побега его травили овчарками, избивали до полусмерти. Освободили из плена свои в 44-м году. Однако сыну кулака веры нет, и опять его сослали в Сибирь, теперь на Колыму.
В лагере Раил Халилов, палимый яростным желанием доказать, что он не фашистский холуй и Родины не предавал, работал на лесоповале лучше многих, пока не отморозил ступни ног. Вот и ныне дед Раил, решив не словом, а делом поддержать политику перестройки, первым в деревне вызвался на семейный подряд — пасет с внуком колхозное стадо.
Старик рассказывал о себе ночь напролет, в моменты сильного волнения переходил на башкирский язык. Сергей успокаивал его тоже на башкирском, вопрос за вопросом искусно выводил на исповедальный тон. Мучают ли деда Раила боли в культях ног? Водится ли лесная пчела в Туруханском крае? Как дед Раил сумел и в плену, и на Колыме сохранить человеческое достоинство?
Прощаясь, Сергей записал адрес Раила Халилова, пообещал выслать ему снимки. Старик заморгал, всхлипнул, руки никак не смогли скрутить цигарку.
— Серега, возьми корову, а? — воскликнул он. — Возьми — от души прошу! Ты один, кто меня уважил — выслушал до конца. Меня за всю жизнь никто ни разу не выслушивал до конца...
Позже, когда отчалили от берега, когда фигура на костылях под осокарем растаяла в тумане, Новиков спросил злым голосом:
— Скажи, бывало с тобой: стыдно перед пожилым человеком за то, что молод, здоров, занимаешься любимым делом? Лично вроде ничем и не обязан ему, а стыдно до жути...
Пишу эти строки и начинаю понимать, отчего Сергей столь часто фотографирует стариков и старух. И почему каждому из них, пусть не сразу, через полгода, но обязательно отсылает снимки.
В этом номере журнала Новиков представлен своими жанровыми работами. Но рассказ о фотографе был бы неполон, если бы я не сказал еще об одной теме его творчества. Когда он задумал галерею портретов известных ученых страны, я, признаться, упрекнул его в самонадеянности. Но мои доводы против замысла не обескуражили Сергея, он даже повеселел, мол, валяй — критикуй по пунктам: перед началом пути должно выявить все преграды, чтобы потом не спотыкаться. Тут нужно сказать о черте в характере Новикова, присущей личностям сильным. Всякая преграда на пути к цели провоцирует у него ответную неукротимую энергию, и наоборот, он гаснет на глазах, едва цель достигнута. Замечательно сказал кто-то: «Не ставьте перед собой маленьких целей — они не обладают волшебным свойством волновать кровь...»
Прошло три года — в коллекции фотографа Новикова сотни портретов. Ученые Башкирии, Урала, Сибири, Москвы, Ленинграда...
Все-таки, что помогает Сергею Новикову находить общий язык и с пастухом на протезах, и с выдающимся ученым? Через какой невидимый инструмент он заглядывает в чужую душу, и та послушно доверяет ему свою тайну? Судите сами...

РОДНИКОВАЯ ВОДА

АНИЗА ИЗ ПОСЕЛКА СЕРНЫЙ КЛЮЧ

ФОТО **СЕРГЕЯ НОВИКОВА**





ХОЗЯЮШКА

ДЕРЕВЕНСКИЙ ТЕЛЕФОН

ФОТОГРАФИЯ НА ПАМЯТЬ


НА ПРОПОЛКЕ

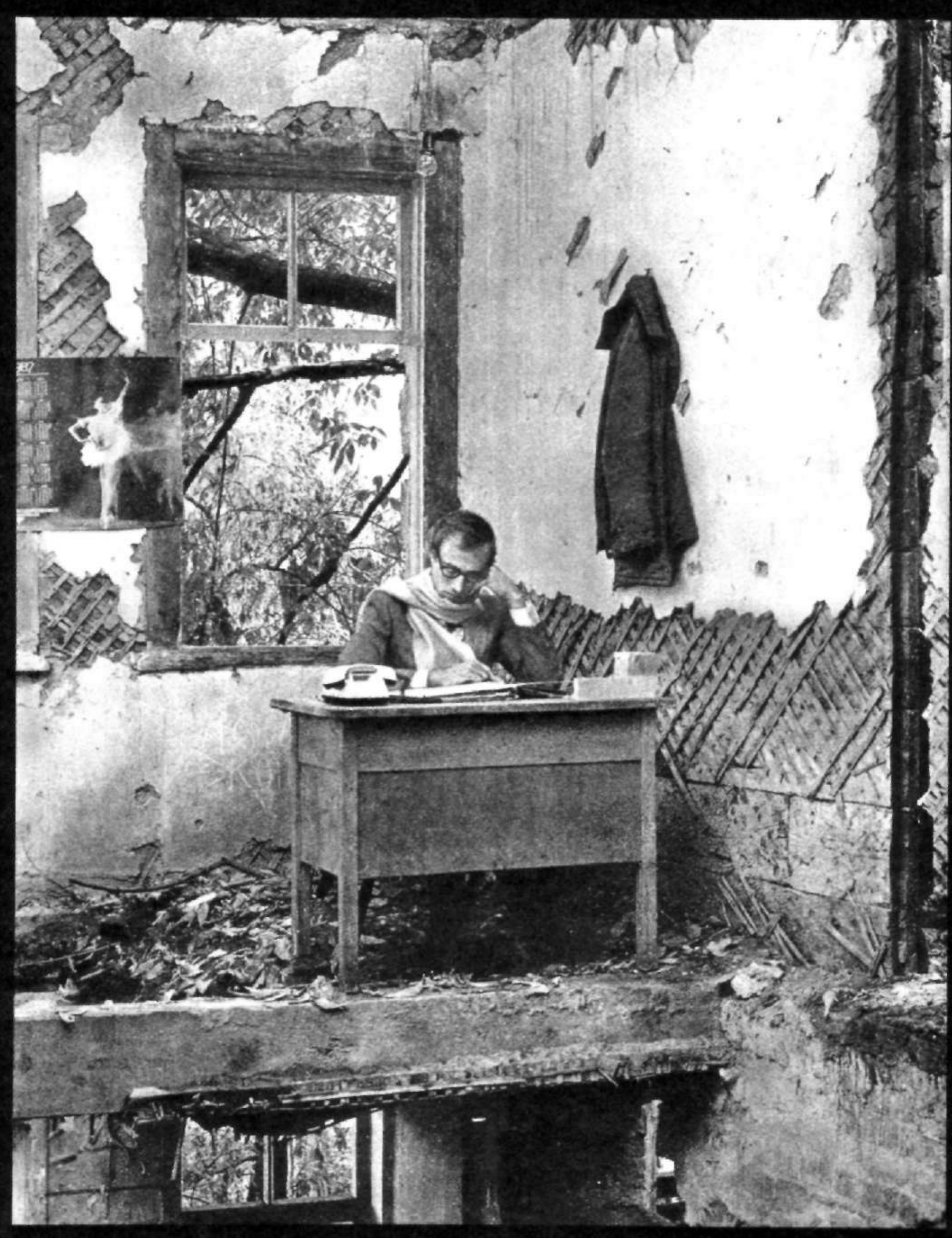
ТРИ ПОКОЛЕНИЯ

ФОТО **СЕРГЕЯ НОВИКОВА**



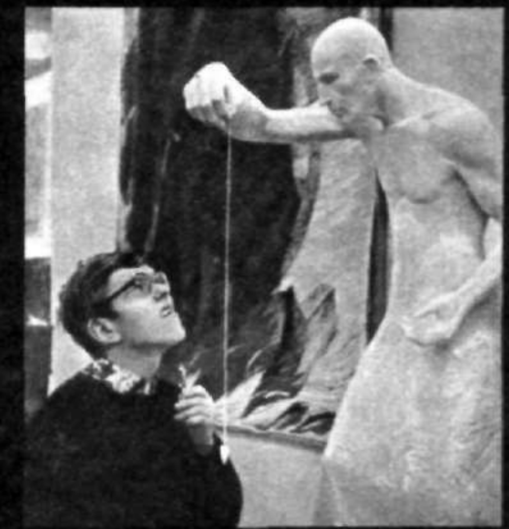
СХВАТКА

«Чудаки»



Н. КИЗЕНКО
(СУМЫ)
ПОСЛЕДНЕЕ КРЕСЛО

Чудаки, как известно, украшают мир. А значит, как и все привлекательное, — находятся в зоне повышенного внимания фотографов. Действительно, они любят чудаков, хотя последние так просто в руки фотографов не даются: нужны немалые выдержка и терпение. Поймать в объектив по-настоящему смешное, комичное ничуть не легче, чем серьезное, психологически заостренное.
Конкурс дал простор разным поворотам темы. Некоторые читатели, сострив, оставили чудака за кадром, показав на снимках забавные объявления, вывески. Чудак, повесивший их, нам не виден, но тем, может быть, интереснее домыслить его облик, те благие намерения, которые сыграли с ним злую шутку.
И все же, как правило, чудак персонально присутствовал в кадрах.
Первый приз — за Н. Кизенко. Можно предположить, что съемка режиссерская, придуманная. Но и такой поворот нам представляется интересным фотографическим чудачеством.





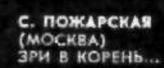












С. ПОЖАРСКАЯ
(МОСКВА)
ЗРИ В КОРЕНЬ...

И. ЯКОВЛЕВ
(МОСКВА)
ЖЕНСКИЙ ДЕНЬ

И. ЯКОВЛЕВ
УРОВНИ РАЗГОВОРА

Н. ЩУКИН
(БОРЗЯ)
СЕМЕЙНАЯ ГОСПРИЕМКА

А. СИНЕЛЬЩИКОВ
(АРЗАМАС)
ОТДЫХ

Г. МАКАРЫЧЕВ
(МОСКВА)
ГИПЕРБОЛА

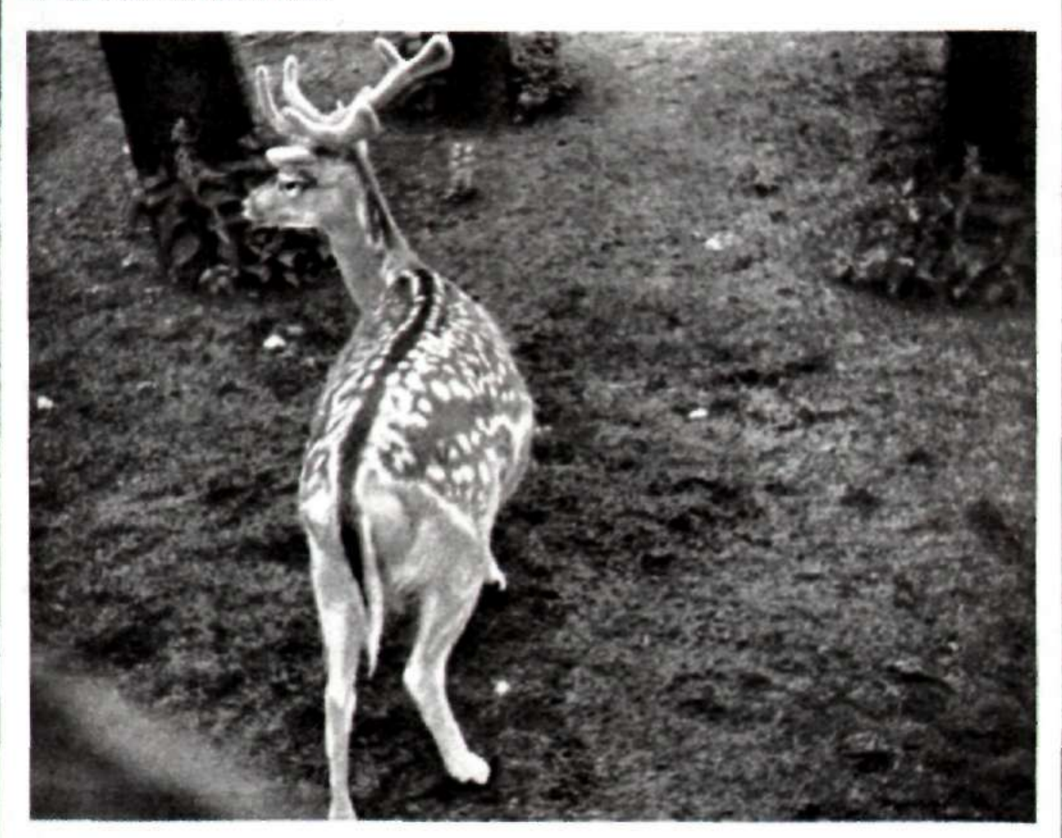
А. МАНСУРОВ
(УХТА)
БЕЗ СЛОВ

А. КРЕЙМЕР
(МОСКВА)
ЧУДАКИ

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



**АЙВАР РУПЕЙКС, 13 ЛЕТ (РИГА)
В НАЦИОНАЛЬНОМ ПАРКЕ**

Айвар Рупейкс — член молодежной народной фотостудии «Ирис» Дома культуры Латвийского республиканского совета профессиональных союзов. (Условия съемки: «Смена», пленка 130 ед. ГОСТа, выдержка 1/60 с, диафрагма 8.) Снимок был представлен в коллекции студии, получившей специальный приз журнала «Советское фото» на Всесоюзном фотоконкурсе «Глазами детей» (1986 г.).

СЛОВО ПЕДАГОГУ

Учиться видеть

Вот уже более двадцати лет я руковожу рижской молодежной фотостудией «Ирис» Дома культуры профсоюзов. В 1978 году студии было присвоено звание «Народная».

«Ирис» по составу очень разный: школьники — начиная с пятого класса, учащиеся профтехучилищ, студенты. Различен их жизненный опыт, уровень знаний.

Я никогда не признавал конкурса в отборе студийцев. Оставаться в «Ирисе» или нет — этот вопрос каждый решает сам, все зависит от желания работать, способности «вписаться» в коллектив, умения прислушаться к совету старших. *Поэтому в студии нет деления по возрастным или каким-то другим группам.* В результате стимулируется развитие начинающих — они хотят быть взрослее, чем есть на самом деле. А взрослые, опытные студийцы сами становятся воспитателями, наставниками. Я опираюсь в своей работе на этих студийцев.

Какую школу должен пройти сам руководитель молодежной фотостудии? В двух словах — школу труда. В первую очередь он должен быть опытным фотографом, человеком, который понимает фотоискусство и может стать примером для своих учеников. С другой стороны, для него как фотографа лучшими «курсами повышения квалификации» является общение со студийцами. Мои вкусы во многом определила Вецрига — старый город, где я живу и работаю. Разные времена года открывают в этом районе Риги все новые и новые нюансы.

Съемка Вецриги совместно со студийцами — радостное событие для всех, не менее впечатляющее, чем путешествие в далекие, неизвестные края. Мои ученики даже не подозревают, сколько у меня было и есть учителей. Я часто их приглашаю в студию. Ученые, художники, поэты — они рассказывают о своих поисках и открытиях. Это помогает ребятам лучше понять жизнь, человеческую психологию.

Наш «Ирис» уделяет особое внимание отражению культурной жизни республики. Дни искусства, поэзии, большой всенародный Праздник песни и танца, юбилейные вечера актеров и писателей, мероприятия Дома культуры — все это фиксируют камеры ребят.

...Надо сказать, что учитель, мастер должен иметь и хорошую физическую подготовку — ведь молодежь очень подвижна.

Мы со студийцами часто выезжаем на природу. Помогаем, к примеру, колхозу, работая в саду. В этих поездках сами по себе возникают интересные моменты, которые так и просятся в кадр.

Дважды в год каждый из студийцев показывает ребятам *свои* работы, самостоятельно выбирая то, что ему кажется наиболее близким. Авторскую коллекцию оценивает весь коллектив, открыто высказывая свои мнения. Руководитель выступает последним. Во время этих отчетов студийцы отбирают работы для ежегодных выставок, для студийного альбома.

Как в студии осуществляется и планируется работа по типовым методическим рекомендациям? Думаю, что они малоэффективны именно потому, что они — типовые. Все-таки студии должны иметь свои собственные творческие программы. Только тогда руководитель сможет увлечь своих подопечных.

Учитывая все это, я полностью отказался от надуманных «домашних заданий». В большинстве случаев они просто скучны. Не надо, по-моему, требовать точности выполнения заданий, лучше позаботиться о том, чтобы студиец чувствовал, как необходимо снимать постоянно — дома, в школе, общественных местах, учился думать, видеть явления, достойные отражения в фотографии. Добавлю ко всему сказанному, что я не стараюсь воспитывать фотографов. Некоторые стали фотомастерами, но большая часть бывших студийцев сегодня — преподаватели вузов, композиторы, поэты, архитекторы, журналисты. Фотография для них — хороший помощник в работе и в жизни. И этим мы по праву гордимся.

Ю. КРИЕВИНЬШ,
руководитель
рижской молодежной
фотостудии «Ирис»



АЙВАР СИЛИНЬШ, 13 ЛЕТ
НА СЪЕМКЕ



ПЕТЕРИС СТРАДИНЬШ, 14 ЛЕТ
ВСТРЕЧА



АЙВАР СИЛИНЬШ
В СТАРОМ ГОРОДЕ

РЕЙНИС ЯКОВЛЕВС, 15 ЛЕТ
ВЕЧЕРНЯЯ РИГА



ПЕТЕРИС СТРАДИНЬШ
ИЗ СЕРИИ «ЗИМНИЕ ЭТЮДЫ»



ГУНТИС ГРУБЕ, 15 ЛЕТ
ЖДУ ПАРНОГО МОЛОКА



Мемуары фотографа

Экспонировалась необычная фотовыставка. Называлась она «Страницы старого альбома».
Авторы ее — днепропетровский школьник Марлен Матус, отснявший сюжеты «альбома» в середине 50-х годов, и другой автор — тот же Марлен Матус, который спустя 30 лет обнаружил в своем архиве старые негативы, и, отпечатав их заново и обработав в вираже, дал снимкам новую жизнь.
Тем самым он подтвердил немудреную мысль: не надо выбрасывать негативы, кроме разве что откровенного технического брака. Пусть себе хранятся, там видно будет.
Я начал рассматривать снимки и поймал себя на мысли, что если бы передо мной были отпечатки, пожелтевшие от времени, отпечатанные в ту пору, а не сегодня, я воспринял бы их менее остро и, наверное, менее заинтересованно. Старое изображение плюс особый, вполне современный способ фотопечати — этот синтез оказался эффектным и уместным.
Конечно, обращают на себя внимание милые нашей памяти подробности, детали одежды, костюмов, старомодные прически «боксы» и «полубоксы», манера людей держаться перед объективом, архитектура тех лет и многое-многое другое, что нами основательно подзабыто. Подумалось с грустью, что утерялось где-то во времени благоговейное, почтительное отношение к групповому фотографированию, которым заканчивалось большинство коллективных мероприятий. Друзья, подруги регулярно совершали походы в фотоателье, дабы увековечиться, а в каждой семье обязательно были пухлые альбомы со снимками, уголками, трогательными подписями.
И еще раз Матус своей выставкой напомнил грустные вещи. Не оставила ведь фотожурналистика 50-х годов (да только ли 50-х?) нам, как и будущим потомкам, свидетельств самой что ни на есть обыкновенной будничной жизни, насыщенной простыми человеческими эмоциями, заботами. Снимать для себя, в стол — для этого репортеру была нужна некоторая отвага. Конечно, постановочная, костюмированная, игровая фотопоказуха тех лет — для истории тоже очень любопытный материал, содержащий много неожиданных открытий, социологических да и каких угодно. И все же это слабое утешение. Неподдельного хочется. Искреннего, естественного, того, что по крупицам придется нам собирать в семейных альбомах.
...Думаю, подросток Марлен снимал все-таки целенаправленно, ведя своеобразные дневниковые фотозаписи, хотя особо не заботясь о выборе средств эстетической выразительности, организации композиции. Но так уж устроена фотография, что зафиксированный конкретный факт может со временем перерасти в образ, а снимок-документ — перейти в категорию фотоискусства. В данном случае в эту категорию я бы включил не отдельные снимки, а весь цикл «Страницы старого альбома» — как единое целое. Так дневниковые записки превратились в мемуары, а беглые впечатления — в рассказ о времени.
Невольно вспоминаются слова известного фотографа Витаса Луцкуса, которые были предпосланы не нашедшей пока издателя книге «Взгляд на старинную фотографию».
«Старинная фотография — вся в бесконечности обратной перспективы. Создавая фотографию, мы невольно используем законы прямой перспективы — технической неизбежности фотографического процесса. Но как только фотография сделана, она обретает свою собственную жизнь, превращается в зеркало, нас отражающее».

В. АРУТЮНОВ

РОДСТВЕННИКИ МОЕЙ ЖЕНЫ



ФОТО МАРЛЕНА МАТУСА





ДРУЗЬЯ

В НАШЕМ ДВОРЕ ГОТОВЯТСЯ В АРМИЮ

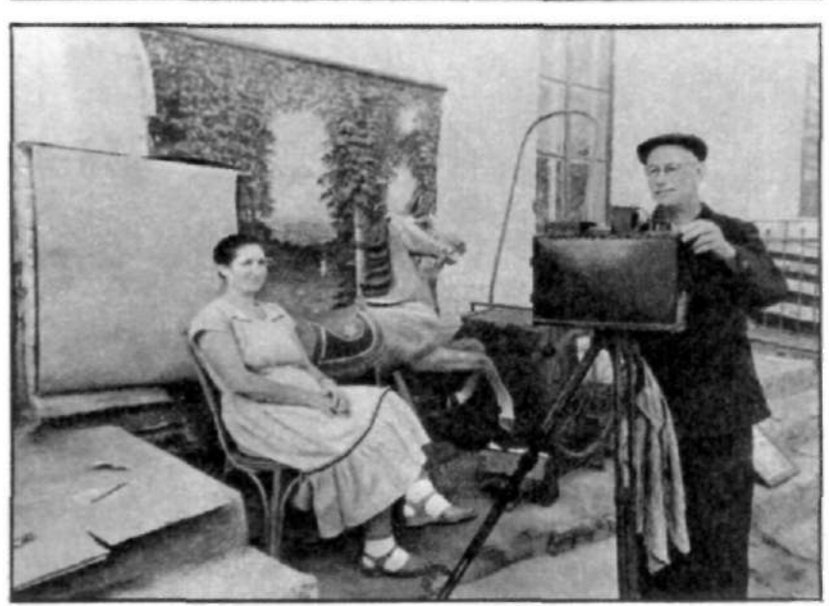
СЕЛЯНЕ

НА ПАМЯТЬ

ТАК СНИМАЛИСЬ КОГДА-ТО











НА УЛИЦЕ

Новая техника — новые возможности

В середине XIX века перед светописью встала проблема выбора дальнейшего пути развития. К концу 50-х годов в фотографии дагеротип уступил место мокроколлодионному процессу. Этот способ необычайно расширил технические возможности почитателей светописи и позволил им достичь ранее невозможного в портрете, пейзаже и в искусстве создания жанровых фотографий, напоминающих живопись. Усилиями Д. Кэмерон, Э. Каржа, Надара, М. Брэди, С. Левицкого портрет вернул себе в новых условиях середины и второй половины XIX века славу одного из самых выразительных и впечатляющих жанров фотографии. Портреты, созданные этими выдающимися мастерами, по выразительности не уступали произведениям живописцев.

В то время взаимоотношения живописи и фотографии были весьма противоречивыми и неопределенными — не союзники, не враги — и подавляющее большинство живописцев относилось к фотографии как к сугубо вспомогательному техническому средству, облегчающему труд при написании больших многофигурных полотен, уменьшающему утомительные (и дорогие) сеансы позирования натурщиков. Дега, Ван Гог, Гоген, даже Роден использовали фотоснимки в своем творчестве.

В условиях становления фотографии как искусства новые технические возможности мокроколлодионного процесса позволили группе фотографов бросить вызов академической живописи. Используя сложную технику печати, совмещение нескольких негативов, маскирование и монтаж, они в соответствии с традициями романтической литературы и живописи «населяли» фотографии аллегорическими образами, привидениями и духами.

Одним из первых на этот путь встал Томас Кейт, студент-медик, сделавший 220 снимков улиц и площадей Эдинбурга. Многие фотографии Т. Кейта напечатаны с нескольких негативов и дают поэтический образ города. Один из критиков писал, что Томас Кейт населил улицы и дома древней шотландской столицы духами и призраками старинных легенд.

Но наибольшую славу в жанре монтажной фотографии завоевали О. Рейландер и его последователь Г. Робинсон. Их имена занимают почетное место в истории светописи XIX века.

Оскар Рейландер



Оскар Густав Рейландер (1813—1875), швед по национальности, был художником, образование получил в Риме, в середине 50-х годов обосновался в Англии и занялся фотографией. Как и многие другие живописцы, он видел в фотографии главным образом подспорье для живописи, однако довольно скоро стал профессиональным фотографом, а в 1860 году открыл студию в Лондоне. Рейландера можно назвать главным представителем аллегорической комбинационной фотографии. Начал он, правда, с обычной в то время съемки одиночных моделей и групп людей, которые легко расставлялись в нужных позах перед камерой. Но вскоре он обратился к сложной, полной еще неразгаданных проблем технике монтажа. Мечтая о фотографиях, подобных моралистическим картинам прерафаэлитов, Рейландер стал создавать свои аллегорические композиции путем поэтапной съемки отдельных сцен и фигур с последующей комбинацией их при печати методом фотомонтажа. Его главной работой в стиле «живописной фотографии» стала аллегория, названная «Два пути жизни». Он задумал большую аллегорическую сцену, где почтенный мудрец вводит двух молодых людей в жизнь. Один из них, тихий и спокойный юноша, обращается к Религии, Милосердию, Трудолюбию и другим добродетелям, в то время как второй рвется прочь от своего наставника к наслаждениям мира, представленными Игрой, Пьянством, Похотью и прочими пороками, приводящими к Самоубийству, Безумию, Смерти. В середине композиции, на переднем плане, находится фигура, символизирующая Раскаяние с эмблемой Надежды.

ФОТО ОСКАРА РЕЙЛАНДЕРА

ДВА ПУТИ ЖИЗНИ. 1857 г.

Чтобы снять эту сцену на один негатив, Рейландеру потребовалась бы огромная студия и много натурщиков. Вместо этого он воспользовался услугами труппы бродячих актеров и сфотографировал их группами в необходимом масштабе. На других негативах были отсняты элементы сцены и декораций. Всего он изготовил 30 негативов. Затем, сделав к каждому из негативов маску, Рейландер напечатал их один за другим на один лист фотобумаги в соответствии с задуманной композицией. Потребовалось шесть недель, чтобы получить окончательный отпечаток размером 40×78 см.

Снимок экспонировался на выставке сокровищ искусства в Манчестере в 1857 г. — одной из самых важных художественных выставок XIX века. Здесь было представлено 2000 картин старых и современных мастеров, много произведений искусства Востока и ...600 фотографий, что свидетельствовало о росте репутации светописи в художественном мире. Однако еще более впечатляющей была покупка фотографии Рейландера «Два пути жизни» королевой Викторией. Работа была названа «великолепной картиной, самой лучшей фотографией своего класса, когда-либо сделанной». Рейландер считал ее примером пользы камеры для художников при создании первых набросков для тщательно разработанной композиции. Он сказал, что никакая другая тема не позволила бы ему так хорошо изобразить «различные задрапированные фигуры наравне с отображением прекрасных линий и форм человеческого тела». Рейландер много работал над отображением характеров, снимал уличные сценки, жанровые группы, костюмированные театрализованные автопортреты. Любил фиксировать камерой такие эмоции, как страх или отвращение. Ч. Дарвин использовал его снимки как иллюстрации в книге «Выражение чувств» (1872 г.). Популярны были рейландеровские фотографии детей. Одна из них, с комично плачущим ребенком, пользовалась таким спросом, что было продано свыше 250 тысяч копий этой фотографии.

Интересными с художественной точки зрения были эксперименты фотографа с наложением при печати нескольких отдельно снятых изображений с целью создания определенного настроения. Иногда это были фотографии с умышленной двойной экспозицией (Рейландер одним из первых в мире употребил этот технический прием), к ним относится снимок «Тяжелые времена». Подобные фотографии были задуманы как взаимопроникновения или взаимоналожения различных, далеких друг от друга уровней реальности.

Искусственность этих фотографий не ускользнула от критики, что, разумеется, задело Рейландера. В 1859 году он написал Г. П. Робинсону: «Я устал от фотографий для публики, в особенности от монтажных фотографий, ибо здесь не может быть успеха и нет почета, а только придирки и непонимание. На следующей выставке должны быть только увитые плющом руины, вечные пейзажи и портреты — и точка».

«Живописная фотография» с литературными обертонами, которую практиковали Рейландер, Робинсон, Дж. Кэмерон и другие в период 1850—1880 гг., представляла пример крайней зависимости фотографии от живописи. Даже тогда ее искусственность вызвала резкое неприятие тех, кто видел в светописи нечто новое, отличное и независимое от живописи.

Г. КИЗЕВАЛЬТЕР



ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА. 1860 г.

ФОТО ОСКАРА РЕЙЛАНДЕРА

Генри Робинсон



Генри Пийч Робинсон (1830—1901) в юности был превосходным рисовальщиком и живописцем. Он считал живопись своим призванием и достиг в ней заметных успехов, выставляясь на академических салонах. Уже будучи живописцем, Г. Робинсон познакомился с фотографией и вскоре уверовал в ее огромное будущее. Она стала делом всей жизни.

В 1857 г. двадцатисемилетний Г. Робинсон открывает в Лондоне профессиональную фотопортретную студию и в том же году начинает заниматься сложным искусством комбинированной, композиционной печати. Это произошло под влиянием творчества О. Рейландера, создавшего как раз тогда свою знаменитую композицию «Два пути жизни». Через год Робинсон завершает свою фотокартину, смонтированную из нескольких снимков, — «Жизнь затухает». Эта работа стала классикой светописи. С большим художественным тактом создан образ умирающей молодой женщины, полулежащей у огромного окна, за которым — радость, цветение огромного мира. Современники чрезвычайно высоко оценили труд Г. Робинсона.

Фотограф вскоре покинул павильон и перешел к съемкам на открытом воздухе. Тщательная лабораторная обработка, печать с нескольких негативов с применением масок — то, что сейчас доступно всем любителям, — тогда, на заре фотографического искусства, было откровением. И Г. Робинсон по праву счи-

тается пионером этого способа изготовления позитива. Главенствующее значение Г. Робинсон придавал композиции сюжета. Делал множество набросков и пробных снимков, прежде чем утверждался в избранном. Именно Г. Робинсон впервые ввел в фотографию такой род композиций, как соединение пейзажных снимков с жанровыми группами. Он использовал мотивы поэтических произведений, выступал иллюстратором, выполняя сюжеты романтического характера. Примером может служить его композиция «На берегу реки», где гряда деревьев создает оттененный фон, на скамейке справа сидят две женщины. Уравновешивая композицию, фотограф впечатывает в левую часть картины фигуру идущей женщины. От большинства творений Г. Робинсона веет пасторальной поэтичностью. Широко известна и его инсценировка сказки о Красной Шапочке. Хорошо поставленная, снятая и смонтированная серия из четырех фотографий экспонировалась на многих выставках.
Г. Робинсон шел к фотографии от живописи, но брал у нее только уроки композиции, разрабатывая чисто фотографические способы изображения.
Наделенный не только фотографическими, но и литературными способностями, Г. Робинсон был энергичным распространителем своих взглядов, выступал с докладами и написал несколько книг. Теоретик художественной фотографии, исповедовавший способ комбинационной печати при тщательнейшем, строжайшем отношении к композиции, он ввел в искусствоведение термин «пикториализм», который означает «картинность», «живописность» и применяется и поныне для обозначения фотографии, подражающей какому-либо традиционному стилю изобразительного искусства.
Генри Робинсон в течение всей второй половины XIX в. пользовался огромной популярностью. С. Левицкий в обзоре фотографического отдела парижской Всемирной выставки 1878 г. писал, что Г. Робинсона «должно по справедливости признать первым художником-фотографом в мире».

Ю. ТУРЧАНОВ



КРАСНАЯ ШАПОЧКА. 1858 г.

ЖИЗНЬ ЗАТУХАЕТ. 1858 г.

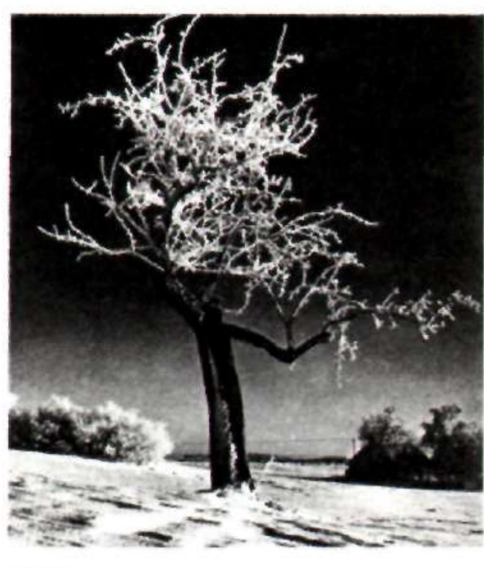
ФОТО ГЕНРИ РОБИНСОНА

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

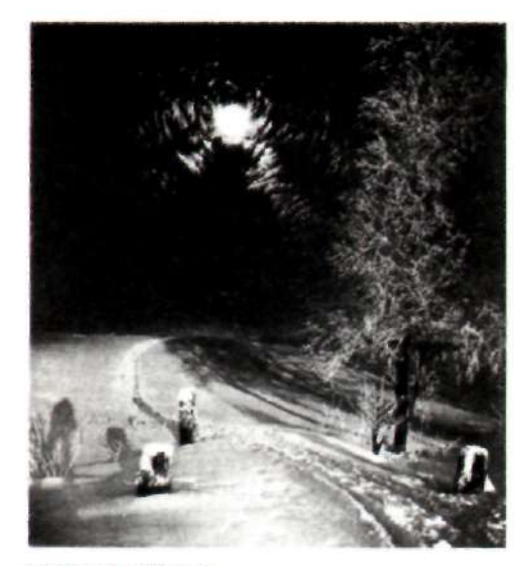
Контраст в фотопейзаже



ГРУША



ЯБЛОНЯ



ДОРОГА (ВАРИАНТ II)

ФОТО М. и А. ЧЯРНЯУСКАЙ

Зима. Синее бездонное небо нависло над землей. Трещит мороз. Изморозь окутывает леса и сады. В эту пору под инеем сказочно прекрасно «расцветают» яблони, вишни. И у каждого дерева своя жизнь, свой образ. Особенно остро это чувствуешь, глядя на одинокие деревья. Передать на черно-белом снимке внутреннее состояние зимней природы помогает темная тональность, техника высококонтрастной графики, по сути дела оставляющая лишь два цвета: черный и белый. Чем больше контраст между темным и светлым на снимке, тем рельефнее и объемнее получаются ствол и крона заснеженного дерева. Максимально насыщенный черный цвет и как бы светящийся на его фоне белый, минимальное количество серых промежуточных полутонов создают у зрителя ощущение глубокой ночи. В негативном и позитивном процессах существует целый ряд приемов, позволяющих получать максимально высокий контраст. На примерах трех снимков мы расскажем подробно о некоторых из них.

Снимок **«Яблоня»:** фотокамера «Пентакон-Сикс TL»; объектив — «Мир-26Б»; светофильтр — 0—2,8×; выдержка — 1/8 с; диафрагменное число — 11. При обработке пленки «Фото-130» применялся метод голокопии («СФ», 1964, № 12; 1986, № 8), позволивший значительно уменьшить зернистую структуру негатива и повысить проработку деталей. Двукратно переэкспонированная пленка сначала обрабатывалась в выравнивающем проявителе, затем фиксировалась и после окончательной промывки отбеливалась в растворе следующего состава:

Вода	700 мл
Сульфат меди кристал.	100 г
Хлористый натрий	200 г
Серная кислота концентр.	25 мл
Вода	до 1 л

Обработка в отбеливающем растворе велась до тех пор, пока серебро изображения не перешло в хлористое серебро и негатив со стороны подложки не стал молочно-белым. Использовался фотоувеличитель с «точечным» источником света (лампа КГМ-24-150). Объектив фотоувеличителя при печати был задиафрагмирован до значения 1 : 8, что повысило резкость изображения, однако несколько прибавило работы при фоторетуши. Верхняя часть неба после общего экспонирования фотобумаги экспонировалась с применением маски, которая постепенно опускалась вниз по снимку, прикрывая темный ствол дерева, чтобы он не потерял своей фактуры. Снег при печати экспонировался таким же способом, как и небо. Так получалась тональная перспектива. При проявлении снимков применялся проявитель Д-52, давший максимально черный тон изображения.

Снимок **«Груша»** сделан той же фотокамерой и объективом, выдержка — 1/15 с, диафрагменное число — 8. При обычной печати не удалось передать игру света и тени, фактуру промерзшего снега. Поэтому, подобрав матовое стекло с мелкой структурой, соединили его лицевую сторону с эмульсионной стороной негатива и провели печать с помощью маски, выполненной из красного фильтра. При таком способе маскирования на фотобумаге видны не только экспонируемые места, но и прикрываемые, что облегчает работу по определению границы для дополнительного экспонирования.

Снимок **«Дорога»** снят вечером, выдержка — 1/15 с, диафрагменное число — 11. При проявлении негатива использовался способ голокопии. Печать велась на контрастной бумаге. Изображение луны получено с помощью специально изготовленного растра. Сначала приготавливают смесь следующего состава:

Глауберова соль	20 г
Сахар	10 г
Яйцо	1 г
Горячее пиво	0,5 л

В эту смесь добавляют различные твердые частицы, например содержащие железную пыль. После ее нанесения с помощью пульверизатора на стеклянную обезжиренную пластину стекло сушат в спокойном состоянии или медленно вращают. Полученный растр в вертикальном положении снимают при выдержке «В» на пленку «Фото-130» (за растром на фотоштативе устанавливают ИФО). С полученного таким образом негатива-растра с помощью кисти и раствора красной кровяной соли удаляют лишние детали. После сушки два негатива накладывают друг на друга и проводят фотопечать.

М. и А. ЧЯРНЯУСКАЙ

Программа «Цвет»

В 1987 году Министерство химической промышленности СССР приняло «Межотраслевую комплексную программу создания и освоения промышленного производства новых типов цветных кинофотоматериалов, технологического оборудования и продуктов тонкого органического синтеза для их изготовления» (сокращенное название — программа «Цвет»). Эта программа ставит перед советскими химиками и конструкторами химико-технологического оборудования целый ряд важных задач, решение которых будет способствовать коренному улучшению качества отечественных цветных фотоматериалов.

Основная часть программы «Цвет» рассчитана до 1990 года, дополнительная, по сверхчувствительным цветным пленкам (S = 1000—1600 ед. ГОСТа) — до 1995 года. Комплексная программа включает в себя три положения. Первое — создание принципиально нового ассортимента химических веществ тонкого органического синтеза (цветных гидрофобных компонент, цветных проявляющих веществ, активаторов проявления, смачивателей); второе — выпуск нового технологического оборудования для производства цветных фотоматериалов (машин для отлива основы, высокопроизводительных поливных машин, диспергаторов для цветных компонент). Третья часть программы — разработка новой технологии изготовления цветных пленок с применением новых химических веществ тонкого органического синтеза на новом оборудовании и усложнение строения цветных фотоматериалов для улучшения их структуро-резкостных свойств. Процессы обработки для новых цветных фотоматериалов, составы растворов будут аналогичны современным высокотемпературным и скоростным процессам: С-41 — для обработки цветных негативных фотопле-

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

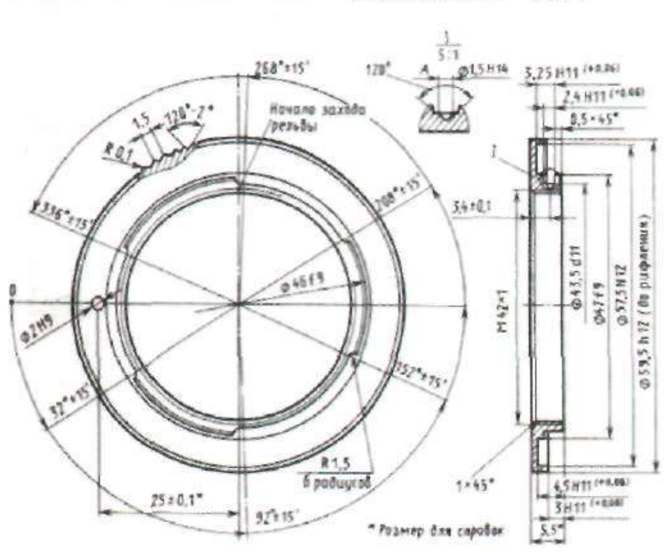
нок; Е-6 — для цветных обращаемых пленок; «Эктапринт-2» — для цветных фотобумаг.

А. МАЛЕЕВ,
директор
Госниихимфотопроекта

Адаптер «КП-42/Н»



Переходное кольцо «КП-42/Н» (см. рисунок) имеет внутреннюю посадочную резьбу М42×1 и предназначено для использования с фотокамерами типа «Киев-19», «Никон» с байонетом Н, а также для различных принадлежностей от фотокамер «Зенит» или «Практика» при съемках с близких расстояний. К числу таких принадлежностей относятся промежуточные кольца М42×1, фокусирующий мех для макросъемки «ПЗФ», оборачивающие кольца «ОТЗ», диарепродукционная установка «ДРУ-2», телеконвертер «ТК-2». Все перечисленные принадлежности применимы только с объективами, имеющими резьбовое соединение М42×1. Кольцо «КП-42/Н» может быть дополнительно использовано для установки на фотокамеру любого сменного объектива с резьбой М42×1, в оправе которого не предусмотрена замена адаптера. Однако в этом случае возможна съемка только с близких расстояний (портрет, репродуцирование и пр.), так как кольцо обладает толщиной, обусловливающей постоянное выдвижение объектива. Кольцо нужно окрасить черной матовой краской или оксидировать в черный цвет. Углубление А заполняется красной эмалью. Материал дюралюминий — Д16Т.



Мини-советы

● Для выбора наилучшей композиции кадра фотографу всегда полезно иметь в кармане пустую диапозитивную рамку форматом 36×24 мм. С ее помощью можно быстро и точно определить фокусное расстояние фотообъектива для данной конкретной съемочной ситуации. Расстояние от зрачка глаза до рамки соответствует фокусному расстоянию необходимого объектива узкопленочной фотокамеры (50, 135, 200 мм). Для фотокамер с размером кадра 6×6 см нужна и рамка с размером окошка 56×56 мм. Принцип определения фокусного расстояния остается прежним.

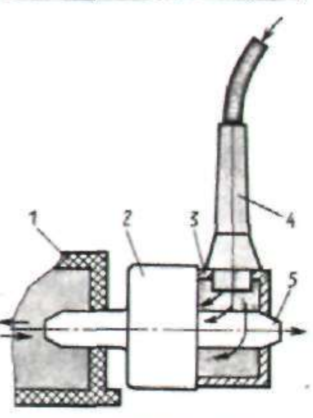
Ю. МОКС

● Чтобы при сушке или глянцевании фотоотпечатки не пригорали, на чистую и сухую поверхность хромированной пластины электрофотоглянцевателя наносят тонкий слой любого крема или вазелина. Затем подогретую поверхность пластины протирают насухо бумажной салфеткой. Подобную операцию следует проводить и с новыми пластинами.

Н. ЩУКИН

● Пыль на негативах доставляет много неприятностей при печати. Представленный мини-пылесос с ножным приводом поможет очистить негатив от пыли. Основу мини-пылесоса составляет помпа для накачивания надувных матрацев (цена 1 р. 50 к.). Она состоит из резиновой полусферы 1, пластмассовой цилиндрической клапанной коробки 2 с двумя штуцерами и резинового шланга с наконечником 4. Для того чтобы помпа работала на всасывание, ее необходимо переделать. Из пластмассовой упаковки пленки изготавливается цилиндрический стакан 3 (L = 15 мм) с двумя отверстиями: одно в дне стакана — ∅8 мм, другое — в его стенке — ∅7 мм.





В торцовое отверстие входит по тугой посадке конусный конец выходного штуцера 5, а в боковое — наконечник 4. Стакан 3 приклеивается клеем «БФ» или «Момент» к клапанной коробке 2 с таким расчетом, чтобы конец выходного штуцера выступал за его плоскость на 1—1,5 мм. Соединение уплотняется с помощью клея. На штуцер надевают шланг длиной 2—2,5 м с внешним диаметром 7 мм. На другом конце шланга крепится наконечник с кисточкой. Наконечник изготовлен из корпуса отслужившей шариковой ручки, а кисточка — из мягкого волоса акварельной кисти. У конусной части наконечник промазывают клеем и равномерным слоем накладывают вокруг него волос от разобранной кисти, после чего плотно обматывают в месте соединения ниткой, стараясь класть витки туго один к одному. После высыхания клея кисточку моют теплой водой с мылом и высушивают.

Благодаря малому диаметру отверстия наконечника, время одного рабочего цикла мини-пылесоса составляет 1,5—2,0 с.

А. БАКАНОВ

● Незначительная доработка кадрирующей электронной рамки «Рось»: замена плотного матового стекла на прозрачное и изготовление для фотоэлемента сменных диафрагм значительно облегчают цветную печать.

В. ВОЙНОВ

«Реанал» — советским фотографам

Своеобразный брифинг для советских специалистов, работников торговли и фотожурналистов провела фирма «Реанал» в Торгпредстве ВНР. Представители фирмы рассказали о модернизации предприятия и о переходе на новые проявители и наборы реактивов для обработки черно-белых и цветных фотоматериалов. Смена продукции вызвана появлением на мировом рынке новых, более качественных по своим фотографическим и структуро-резкостным свойствам пленок и фотобумаг. Обратив внимание на ряд особенностей при обработке цветных обращаемых пленок в новом наборе «Реахром», разработчики подчеркнули его преимущества перед старым «Диахромом». Профессиональным фотослужбам и работникам службы быта следует учесть, что «Реанал» выпускает также и жидкие концентрированные наборы для обработки цветных фотоматериалов по процессам С-41 и «Эктапринт-2» в емкостях от 2 до 20 литров. Запланированы поставки из ВНР и других фотореактивов.

Проявители **«Универсал»** и **«Реверсал»** представляют собой удобные для растворения однопорошковые смеси, которые изготовлены по особой технологии, позволившей соединить не соединяемые ранее проявляющие (метол, фенидон и гидрохинон) и щелочные вещества в одну массу. Они используются для проявления черно-белых негативных пленок и фотобумаг. В отличие от «Универсала» проявитель «Реверсал» — мелкозернистый, обладает улучшенными фотосвойствами и большей производительностью. Содержимое пакета каждого проявителя растворяют при 35—40°С: для обработки фотопленки — в 600 мл воды, для фотобумаги — в 200 мл. Время проявления фотобумаги в обоих проявителях при 20°С составляет 2—2,5 мин; фотопленок — 6—7 мин (S = 15—20° ДИН) и 8—9 (S = 20—26° ДИН) для «Универсала», 5—7 мин (S = 65 ГОСТа) и 8—10 мин (свыше 65 ед. ГОСТа) для «Реверсала». Производительность: «Универсал» — 5 пленок либо 35—40 отпечатков (9×12 см), «Реверсал» — 7—8 пленок либо 45—60 отпечатков. Трехслойная упаковка из фолиевой фольги гарантирует сохранность этих проявителей при температуре не ниже 0°С и не выше 40°С в течение двух лет. В разведенном виде проявители сохраняются 1 месяц.

Набор **«Реаколор»**, предназначенный для обработки пленок «Орвоколор NC-19» и «NC-21» — это совместная работа фирмы «Орво» и завода «Реанал». Он практически аналогичен набору «Орво С 5168» («СФ», 1985, № 12), но отличается повышенной герметичностью упаковки химикатов (компоненты обрабатывающих растворов расфасованы не в бумажные, а полиэтиленовые пакеты). Второе преимущество: пакет с цветным проявителем не соединен с пакетом для стоп-ванны. Это полностью исключило попадание веществ стоп-ванны через неплотную склейку пакета в проявитель. В наборе также можно обрабатывать и пленки ЦНД-32 и ЦНЛ-65. Время проявления отечественных пленок при 21°С — не менее 11 мин, при 24°С — не менее 9 мин. Начиная с четвертой пленки, его увеличивают на 15%. В 1 л обрабатывают 8—10 пленок.

Валерий Тарабукин Современные фотообъективы

Кандидат технических наук

Оптика современных зеркальных и шкально-дальномерных фотоаппаратов насчитывает свыше ста типов сменных объективов с разнообразными оптическими характеристиками, основная номенклатура которых приходится на зеркальные 35-мм камеры. Чтобы избежать разрастания номенклатуры сменных объективов, разработан параметрический ряд, устанавливающий для каждой из групп ограниченный ряд вполне определенных и наиболее рациональных технических параметров, в частности, величин f'. Объективы фотокамер широкого применения являются наиболее динамично развивающимся классом оптических систем. Сегодня каждая современная разработка, даже не выделяющаяся броскими внешними характеристиками, непременно обладает качествами, выводящими ее за рамки ординарных оптических систем. Это может быть, например, необычайная компактность объектива.

Сверхширокоугольные объективы с углом поля зрения $2\omega=90°$ и выше — наиболее короткофокусная группа сменной оптики, в которую входят также объективы «фиш-ай» («рыбий глаз») с углом зрения больше 180°. Благодаря созданию новых компактных оптических схем, существенному повышению технических параметров они заняли прочное место в ряду сменных объективов. «Фиш-ай» строится по схеме ретрофокусных объективов (обратных телеобъективов), является при этом достаточно многолинзовой и сложной системой. В схеме выделяются две части: головная часть, обеспечивающая угол поля зрения и содержащая отрицательные мениски, и силовой компонент для развития относительного отверстия. Применяются два типа «фиш-ай» — объективы с круглым кадром, вписывающимся в формат 24×36 мм, и объективы с нормальным прямоугольным кадром. В соответствии с параметрическим рядом фокусное расстояние для объективов первого типа составляет $f'=8$ мм; для второго типа $f'=16$ мм.

Разработка объективов первого типа затруднена из-за необходимости получения заднего фокального отрезка ≈38 мм, что почти в пять раз превышает величину f'. Поэтому схемы таких «фиш-ай» сложнее и содержат, как правило, в головной части три отрицательных мениска. Из объективов данного типа можно выделить отечественный объектив «Зодиак-10» (рис. 1). По своему техническому уровню он превосходит зарубежные аналоги фирм «Минольта», «Кэнон», «Никон», располагает характерной для данного типа оптических систем сложной схемой (11 линз), однако его габариты и масса (360 г) невелики. Разрешающая способность в центре поля: более 50 $мм^{-1}$, по краям — ≈30 $мм^{-1}$. Представляют интерес параметры объектива из этой группы — двенадцатилинзового «Никкора» 2,8/6 (220°), рассчитанного на круглый кадр ∅=24 мм. Для данного типа объективов характерна схема — с тремя передними отрицательными менисками. Его диаметр — 236 мм, масса — 5200 г.

Объективы с прямоугольным кадром имеют в основном $f'=16$—15 мм. Кстати, отечественный «Зодиак-2» также имел $f'=15$ мм. Разработка объективов с $f'=15$ мм представляет большие трудности, нежели объективов с $f'=16$ мм, ибо при меньшей величине фокусного расстояния и одинаковом угле поля зрения требуется перекрыть кадр тех же размеров. Эти объективы, как правило, более тяжелые и крупногабаритные. Поэтому для объективов данного типа оптимальной величиной f' все же представляется $f'=16$ мм. Даже при высокой светосиле (1 : 2,8) они остаются достаточно компактными. Примером служит «Никкор» 2,8/16 (180°) — рис. 2,— схема которого более проста в сравнении с «Зодиаком-10», а двух менисков вполне достаточно, чтобы обеспечить $2\omega=180°$ и задний фокальный отрезок ≈38 мм.

Неизменный интерес у фотолюбителей вызывают афокальные насадки типа «фиш-ай» к сменной оптике, в частности, к штатным объективам. Подобные насадки, обеспечивающие необходимый уровень разрешающей способности в системе объектив — насадка, оказываются чрезмерно сложными, не уступающими по числу линз объективам «фиш-ай». Поэтому такие насадки не получили развития.

В группе сверхширокоугольных ортоскопических объективов (с исправленной дисторсией) с углом поля зрения 90° и более оптические схемы строятся также на основе схем ретрофокусных объективов. В головной части этих объективов наряду с отрицательными менисками содержатся положительные элементы, необходимые для исправления дисторсии. Это усложняет схемы объективов, увеличивает их габариты и массу. Сравнительно недавно наиболее короткофокусным и в этой группе являлись объективы с $f'=20$ мм, $2\omega=94°$ (восьми-девятилинзовые «Флектогон» 2,8/20 (93°) и «Дистагон»). Качественно новая ступень в развитии сверхширокоугольной сменной оптики была достигнута созданием объектива с $f'=18$ мм ($2\omega=100°$). В мировой практике известны объективы с таким углом поля зрения, например «Никкор» 3,5/15 (110°), SMC «Пентакс-А» 3,5/15 (111°), «Супер Эльмар R» 3,5/15 (110°). Реализация такого углового поля при высокой светосиле требует применения очень сложных оптических схем, увеличения их габаритов и массы. Например, «Никкор» с габаритами ∅90×94 мм и массой 630 г. Отечественный объектив «Мир-51» 3,5/15 (110°) — рис. 3 — имеет характерную для данного типа объективов оптическую схему. Разрешающая способность (центр/край поля) ~50 $мм^{-1}$/~20—25 $мм^{-1}$, дисторсия не превышает 3%.

Дальнейшее развитие в объективах угла поля зрения за счет усложнения схемы, в частности головной части, уже не дает столь высокого эффекта: например, «Никкор» 5,6/13 (118°) при существенно меньшей светосиле имеет габариты ∅115×99 мм и массу 1200 г. В разработке «Кэнон FD» 2,8/14 (116°) 14 линз; габариты ∅74×83,5 мм, масса 490 г. Превосходя «Никкор» 3,5/15 по техническим параметрам, этот объектив имеет меньшие габариты и массу. Уровень достигается здесь за счет применения первой линзы с асферической поверхностью сложного профиля. Изготовление асферической поверхности сопряжено с большими технологическими трудностями и по силам далеко не всякому даже высокоразвитому оптическому производству. И все же наиболее распространенными в этой группе остаются объективы 2,8/20 (94°): «Никкор», «Нью-Кэнон FD», SMC «Пентакс-А» (93°) и другие. Именно в них имеет место оптимальное сочетание технических параметров. Объективы типа «Мир-64» (рис. 4) имеют сравнительно несложные оптические схемы, что обусловливает их умеренную стоимость. Отечественным аналогом указанных объективов является и серийный «Мир-20 М».

Широкоугольные объективы имеют фокусные расстояния 24 мм; 28 мм; 35 мм и соответственно углы полей зрения (2ω): 84°; 75°; 63°. За последнее время наибольшее развитие получили объективы с $f'=35$ мм: выросла светосила объективов, уменьшились габариты и масса. Оптимальной величиной относительного отверстия объективов до недавнего времени представлялась величина 1 : 2,0 (объектив «Мир-24М»). Последняя же разработка — объектив «Волна-10», 1,8/35 (63°) — рис. 5 — с уменьшенными габаритами и массой (280 г.) еще одно подтверждение далеко не исчерпанных возможностей оптических схем ретрофокусных объективов, на основе которых они строятся. Совершенствование схемы позволило повысить его разрешающую способность ~50/~30 $мм^{-1}$. Последующая модернизация объективов привела к созданию особосветосильных: «Суммилюкс-R» 1,4/35 (габариты ∅75×76 мм, масса 660 г) или «Никкор» 1,4/35 (габариты ∅67,5×74 мм, масса 400 г).

Д. С. Волосов, известный специалист в области разработки фотооптики, предложил оценивать уровень фотообъективов по величине коэффициента $C_m = E \cdot tg\frac{\omega}{2}\sqrt{\frac{f'}{100}}$, где E — относительное отверстие, ω — угол поля зрения. Для большинства современных объективов C_m составляет около 0,22. Повышенная величина C_m свидетельствует о неординарности разработки, ее высоком техническом уровне, что, безусловно, относится и к объективу 1,4/35, у которого $C_m=0{,}26$. Реализация высоких технических параметров достигается и за счет усложнения оптической схемы, увеличения габаритов объектива: «Мир-46» 1,4/35 (63°) — рис. 6. Для данного класса оптических систем «Мир-46» представляется достаточно компактным и нетяжелым, его разрешающая способность ~55/~30 $мм^{-1}$.

Развитие более короткофокусной оптики ($f'=24$ и 28 мм) в последний период направлено главным образом на уменьшение габаритно-весовых характеристик. Относительное отверстие этих объективов сохраняется на уровне величины 1 : 2,8, являющейся оптимальной для систем с указанными выше значениями 2ω. Объективы имеют сравнительно простые оптические схемы и отличаются высокой степенью компактности. Так, объектив «Мир-61», 2,8/28 (75°) — рис. 7 (разрешающая способность ~55/~30 $мм^{-1}$; габариты ∅62×42; масса 170 г),— разработанный взамен серийного «Мир-10А», при повышенной светосиле имеет более чем в два раза уменьшенные габариты и массу.

Постоянно ведущиеся работы по форсированию оптических характеристик объективов параметрического ряда привели к созданию суперразработки — особосветосильного широкоугольного объектива. «Нью-Кэнон FD» 1,4/24L (84°) с $C_m=0{,}32$, диаметром 72×68 мм и массой 430 г. Создание такого объектива представляет повышенные трудности и требует применения сложных многолинзовых схем. Этот объектив содержит десять линз, а в отрицательном мениске головной части применена ас-

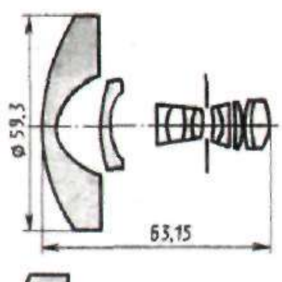


РИС. 1. Объектив «Зодиак-10» (f'=8 мм; 1 : 3,5; 2ω=180°)

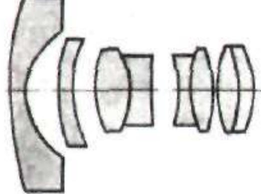


РИС. 2. Объектив «Никкор» (f'=16 мм; 1 : 2,8; 2ω=180°)

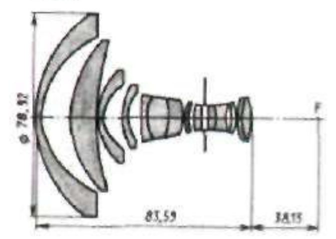


РИС. 3. Объектив «Мир-51» (f'=15 мм; 1 : 3,5; 2ω=110°)

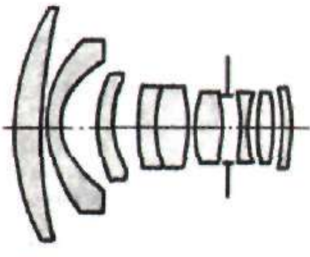


РИС. 4. Объектив «Мир-64» (f'=20 мм; 1 : 2,8; 2ω=94°)

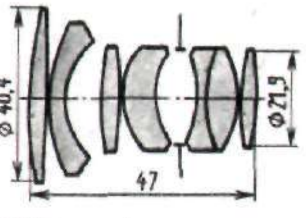


РИС. 5. Объектив «Волна-10» (f'=35 мм; 1 : 1,8; 2ω=63°)

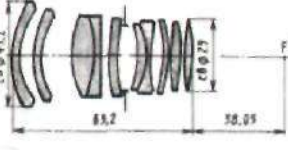


РИС. 6. Объектив «Мир-46» (f'=35 мм; 1 : 1,4; 2ω=63°)

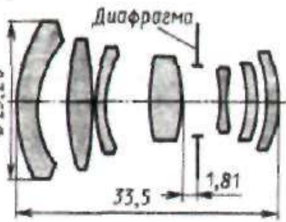


РИС. 7. Объектив «Мир-61» (f'=28 мм; 1 : 2,8; 2ω=75°)

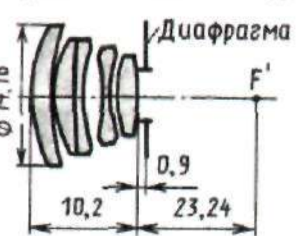


РИС. 8. Объектив «Минитар-1» (f'=35 мм; 1 : 2,8; 2ω=63°)

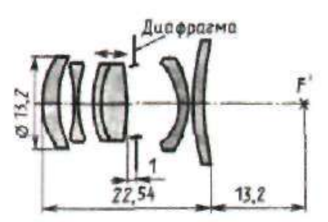


РИС. 9. Объектив (f'=35 мм; 1 : 2,8; 2ω=63°)

ферическая поверхность. Рассматривая широкоугольные объективы, нельзя не остановиться еще на одном типе объективов данного класса. Это так называемые **«Шифт»** (Shift) — объективы (можно также встретить название **«PC»** — объективы с возможностью контроля — **C**, перспективы — **P**). Конструкция «Шифта» обеспечивает смещение объектива в плоскости, перпендикулярной оптической оси, и его разворот в смещенном состоянии относительно прежней оси на 360°. Таким образом удается осуществлять при фотографировании контроль перспективы и избегать перспективных искажений при архитектурных съемках. В настоящее время за рубежом выпускается два типа объективов «Шифт» — 3,5/28; SMC «Пентакс-шифт», «Никкор» PC и 2,8/35: «Никкор» PC, SSC «Кэнон» TS. Объективы обеспечивают величину смещения ~11 мм и располагают, следовательно, запасом по полю по сравнению с обычными широкоугольными объективами с f'=28 и 35 мм на величину, эквивалентную величине смещения. В «Шифт» объективах с f'=28 мм 2ω=92°, в объективах с f'=35 мм 2ω=79—80°, в то время как в обычных аналогичных объективах 2ω составляет 75 и 63° соответственно.

В последнее время широкое распространение получили незеркальные компактные фотокамеры с форматом кадра 24×36 мм, например «ЛОМО-компакт». Как правило, здесь применяются объективы 2,8/35 с различными оптическими схемами. Общим и обязательным для них требованием является предельная компактность. На рис. 8 изображена оптическая схема объектива «Минитар-1» 2,8/35 (63°). Длина оптики объектива составляет ~10 мм, что в три-четыре раза меньше, чем в объективах с аналогичными характеристиками, применяемыми в зеркальных 35-мм камерах. Длина от первой поверхности до плоскости изображения в объективе примерно равна фокусному расстоянию. По свойствам такое качество приближает их к телеобъективам, но отличает от последних необычно высокими техническими характеристиками. В объективе применяется залинзовая диафрагма. Определившаяся в результате асимметрия схемы создает дополнительные трудности, связанные с достижением требуемой компактности оптики, обеспечением в объективе необходимого качества изображения. Все требования удается удовлетворить с помощью схемы усложненного триплета. Разрешающая способность объектива «Минитар-1»: ~55—60/~20—25 мм$^{-1}$. Множество моделей 35-мм компактных фотоаппаратов использует другой тип объективов, который по габаритам и по схеме может быть отнесен к телеобъективам (рис. 9). В схеме четко просматриваются две характерные для телеобъективов части, разделенные диафрагмой: положительная, выполненная по известной схеме объектива «Тессар» («Индустар»), и отрицательная, содержащая отрицательный и положительный мениски. Без особого труда здесь узнается перевернутый ретрофокусный объектив. Перевернутый обратный телеобъектив и есть просто телеобъектив. Важной особенностью схемы, усиливающей в телеобъективе свойства компактности, является наличие внутренней фокусировки, которая осуществляется перемещением двусклеенного компонента.

Окончание следует

Проявители серии FX

СТРАНИЧКА ПРОФЕССИОНАЛА

FX — это символ проявителей, разработанных английским исследователем Г. В. Кроули (G. W. Crawley) и широко применяемых для обработки черно-белых негативных и позитивных фотоматериалов многих зарубежных фирм. Проявители можно разделить на две основные группы: резкостные и мелкозернистые. В зависимости от состава и величины pH раствора FX-проявители могут использоваться для физического или химического проявления. Часть проявителей долгое время сохраняет свои свойства в виде высококонцентрированных растворов. Проявители этой серии дают возможность получать на черно-белой негативной пленке высокую резкость изображения при одновременном повышении светочувствительности пленки, очень мелкое зерно при небольшой потере чувствительности либо наиболее полно выявить светочувствительность обрабатываемой пленки без значительного изменения остальных фотосвойств. Для более полного использования резкостных свойств черно-белой негативной пленки и FX-проявителя съемку проводят камерой, оснащенной объективом с большой разрешающей способностью при строго параллельном расположении экспонируемой пленки плоскости фильмового канала. Повышенные требования предъявляются также и к объективу фотоувеличителя.

Характеристики FX-проявителей

FX-1 и **FX-2** — метоловый и метол-глициновый одноразовые резкостные проявители (первый из них — высокорезкостный). Они с максимальной степенью выявляют разрешающую способность пленки, обеспечивая высокую резкость изображения.

Концентрированные FX-проявители

Название проявителя и вещества	Количество вещества, г или мл
FX-5b (добавок)	
Метол	7
Сульфит натрия безводный	125
Метаборат натрия	25
Бромид калия	1
Вода	до 1000
FX-1	
Раствор A:	
Метол	5
Сульфит натрия безводный	50
Йодид калия, 0,001%-ный раствор	50
Вода	до 1000
Раствор B:	
Сода безводная	25
Вода	до 1000
FX-2	
Раствор A:	
Метол	25
Сульфит натрия безводный	35
Глицин	7,5
Вода	до 1500
Раствор B:	
Поташ кристаллический	75
Вода	до 500
Раствор C:	
Пинакриптол желтый 0,5%-ный раствор	100
FX-12	
Сульфит натрия безводный	60
Гидрохинон	10
Хлорхинол	6
Фенидон	0,5
Сода безводная	60
Бромид калия	1,5
Бензотриазол, 1%-ный раствор	35
Вода	до 1000

Особенность этих разбавленных проявителей — малая концентрация всех компонентов раствора. FX-1 и FX-2 применяются только для проявления мелкозернистых низко- и среднечувствительных пленок, имеющих наибольшую разрешающую способность. По сравнению с известным проявителем D-76 они повышают чувствительность проявляемой пленки: FX-1 — примерно на 50—100%, FX-2 — до 80%.

FX-3 — фенидон-гидрохиноновый проявитель, вариант D-76, в котором метол заменен фенидоном. FX-3, предназначенный для обработки высокочувствительных негативных пленок, несколько уменьшает зернистость и повышает чувствительность (на 30%) пленки, дает высокий контраст изображения при съемке объектов с малым диапазоном яркостей.

FX-4 — метол-фенидон-гидрохиноновый мелкозернистый проявитель — дальнейшая модификация FX-3. Характеризуется лучшим, более полным использованием светочувствительности (она повышается на 60%) обрабатываемой пленки, возможностью исправлять при проявлении неточную экспозицию.

FX-5 — метоловый мелкозернистый проявитель, обеспечивающий на негативе достаточно мелкое зерно и уменьшающий чувствительность пленки примерно на 30%.

FX-5b — метоловый особомелкозернистый проявитель, вариант проявителя FX-5. Снижает чувствительность пленки на 30—50%, что необходимо для достижения очень мелкого зерна. Резкость изображения остается хорошей.

FX-6a — проявляюще-фиксирующий раствор (монованна). Контраст негативного изображения регулируют изменением концентрации тиосульфата натрия в растворе. При содержании в растворе 70 г/л $Na_2S_2O_3$ получают негативы наивысшего контраста, при 90 г/л — нормального, при 125 г/л — низкого. Увеличение гидрохинона до 15—17 г/л дает негативы высокого контраста. Монованна чувствительность не повышает.

FX-11 — фенидон-гидрохиноновый мелкозернистый проявитель, дающий минимальное изменение зернистости с максимальным увеличением чувствительности (до 80—100%) обрабатываемой пленки.

FX-12 — концентрированный позитивный проявитель для обработки всех видов черно-белой фотобумаги, а также плоских пленок в баках.

FX-13 — метоловый резкостный проявитель, вариант проявителя FX-1, с увеличенным содержанием сульфита натрия. При обработке пленок с S>160 ASA наблюдается некоторое ухудшение резкости и зернистости. Проявитель одноразовый.

FX-15 — метол-фенидон-гидрохиноновый мелкозернистый проявитель, дальнейшая модификация FX-3. Чаще всего используется для очень быстрого проявления, дает большой подъем контраста изображения, увеличивает чувствительность на 60%.

FX-16 — метол-глициновый проявитель, предназначен для получения эффекта грубой зернистой структуры на высокочувствительных фотопленках. При этом сохраняет высокую контурную резкость, что помогает предотвратить потерю качества изображения. При съемке пленку недоэкспонируют на 1/2 ступени. На низко- и среднечувствительных пленках заметного роста зерна не происходит. Проявитель одноразовый.

FX-18 — мелкозернистый проявитель, еще одна фенидон-гидрохиноновая модификация D-76, характеризующаяся лучшей разрешающей способностью, уменьшением зернистости, улучшением градации тонов и небольшим ростом светочувствительности (около 30%) пленки.

FX-19 — *мелкозернистый проявитель*, фенидоновый вариант проявителя D-23, наряду с уменьшением зернистости способствует некоторому увеличению чувствительности (30%). Дает меньший контраст изображения, чем проявитель FX-3.

Составление растворов

Для приготовления FX-проявителей используют дистиллированную или кипяченую до 3 мин и затем охлажденную до 30 °С воду. Реактивы должны быть свежими и очень чистыми. Если вода жесткая, добавляют 2 г/л калгона (гексаметафосфата натрия) или триполифосфата натрия. В FX-1, FX-2 и FX-13 калгон использовать нельзя, в FX-6a — лишь небольшое его количество. Фенидон растворяют после гидрохинона и щелочей, безводную соду — отдельно при температуре 35—40 °С.

В FX-4 и FX-5 (и им подобным) растворяют сначала часть сульфита, затем метол и остатки сульфита. Гидрохинон обычно растворяется до фенидона или с ним, чтобы предотвратить его окисление. Предложенное рецептом FX-5b количество кодалка (2,25 г/л) можно заменить смесью буры (3,22 г/л) и едкого натра (0,66 г/л). Проявитель FX-6a может быть приготовлен в виде двух запасных растворов: А — проявляющие вещества и сульфит; В — тиосульфат натрия. Перед использованием добавляют NaOH, который растворяют отдельно в 100 мл воды, а потом приливают при помешивании в основной раствор.

О составлении FX-1 — было рассказано в «СФ», 1985, № 11. Добавим, что для улучшения сохраняемости части **А** и предотвращения выпадения осадка в очень холодной воде 50 мл воды заменяют таким же количеством изопропилового спирта. Раствор А (проявляющая часть) хранится год, раствор В (щелочная часть) — два года. Рабочий раствор состоит из 1 части раствора А, части раствора В и 8 частей воды. Все части рабочего раствора перемешивают в течение 2 мин до получения однородного одноразового проявителя. Если готовят единый концентрированный проявитель FX-1, части А и В последовательно растворяют в 1 л воды. В этом случае 50 мл воды можно заменить изопропиловым спиртом.

Приготовление FX-2. Раствор **А**: в 1400 мл воды растворяют часть сульфита, затем метол, далее оставшуюся часть сульфита и, наконец, глицин. Если после 3 мин перемешивания глицин остается в виде желтой взвеси, то добавляют часть поташа из навески щелочного раствора **В** до полного растворения глицина или заменяют 50 мл воды изопропиловым спиртом, растворяющим глицин и препятствующим выпадению осадка. Далее объем доводят до 1500 мл. Раствор **А** сохраняется год или более, его негодность определяется по потемнению окраски глицинового проявителя. Для приготовления раствора **В** растворяют оставшийся поташ в 400 мл воды, затем объем доводят до 0,5 л. Активность этого раствора довольно высока, но через два месяца для сохранения постоянства свойств его лучше переделать. Раствор **С**: краситель (пинакриптол желтый) легко растворяется в горячей, но не кипящей воде. Сохраняемость — до 2 лет зависит от действия света. Для приготовления рабочего раствора берут 50 мл части **А**, 50 мл части **В** и 3,5 мл части **С**.

При составлении *FX-16 в 0,5 л* воды растворяют все компоненты, кроме красителя, который вводят непосредственно пе-

ВРЕМЯ ПРОЯВЛЕНИЯ В FX-ПРОЯВИТЕЛЯХ

Название пленки	Проявитель и время проявления, мин						
	FX-1, FX-2, FX-13	FX-3, FX-11, FX-15, FX-19	FX-4	FX-5	FX-5b	FX-16	FX-18
«Фото-32»	12	—	—	—	—	—	—
«Фото-65»	13	5—6	—	—	—	—	5,5—7
«Фото-130»	—	6—8	5,5—7	8—10	9—12	—	7—9
«Фото-250»	—	8—10	7—8	9—11	10—13	13—15	10—12
«Орво NP-15»	11	—	—	—	—	—	—
«Орво NP-20»	13	—	—	—	—	—	—
«Орво NP-22»	—	—	—	—	10—12	—	7,5—9
«Орво NP-27»	—	9—11	—	—	11—13	16	11—13
«Орво NP-30»	—	10—12	—	—	—	16	12—14
«Фотопан HL»	—	8—9	5—6	9—12	13—15	11—13	8—9
«Фотопан FF»	12	5—6	5—6	8—9	9—11	—	7—8

СОСТАВЫ РАБОЧИХ FX-ПРОЯВИТЕЛЕЙ

Вещество	Содержание вещества в г/л или мл/л в проявителе												
	FX-1	FX-2	FX-3	FX-4	FX-5	FX-5b	FX-6a	FX-11	FX-13	FX-15	FX-16	FX-18	FX-19
Метол	0,5	2,5	—	1,5	5	4,5	—	—	0,5	3,5	0,5	—	—
Фенидон	—	—	0,25	0,25	—	—	1	0,25	—	0,1	—	0,10	0,75
Гидрохинон	—	—	6	6	—	—	12	5	—	2,25	—	6	7
Сульфит натрия безводный	5	3,5	75	100	125	125	50	125	45	100	4	100	100
Глицин	—	0,75	—	—	—	—	—	1,5	—	—	0,5	—	—
Метаборат натрия (кодалк)	—	—	—	—	—	2,25	—	—	—	—	—	—	—
Бура	—	—	2,5	2,5	3	—	—	2,5	—	2,5	—	2,5	—
Поташ кристаллический	—	7,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Сода безводная	2,5	—	—	—	—	—	—	—	2,5	1,0	50	—	—
Йодид калия, 0,001%-ный раствор	5	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—	—
Метабисульфит натрия	—	—	—	—	—	1	—	—	—	0,5	—	0,35	—
Борная кислота	—	—	—	—	1,5	—	—	—	—	—	—	—	—
Бромид калия	—	—	1	0,5	0,5	0,5	—	0,5	—	1,5	—	1,6	—
Пинакриптол желтый 0,5%-ный раствор	—	3,5	—	—	—	—	—	—	—	—	25,0	—	—
Едкий натр	—	—	—	—	—	—	10	—	—	—	—	—	—
Тиосульфат натрия	—	—	—	—	—	—	90	—	—	—	—	—	—

ред использованием. После этого объем раствора доводят до 1 л. Сохраняемость одноразового проявителя — 6 ч. В случае отсутствия красителя добавляют 0,5 г/л KBr, который может дать небольшой рост зерна при некоторой потере резкости. Соду можно заменить 50 г/л метабората натрия (кодалка).

Хлорхинол, используемый при составлении концентрированного проявителя FX-12, не должен быть темно-коричневого цвета. 1%-ный раствор бензотриазола готовят в теплой воде: 1 г бензотриазола растворяют в 100 мл воды с 10 г Na_2CO_3. Добавление нескольких капель изопропилового спирта повышает сохраняемость этого раствора. Для приготовления рабочего раствора FX-12 концентрат разбавляют водой в следующих пропорциях: для обычной фотобумаги — 1 : 3; для контактной — 1 : 1; для диапозитивной — 1 : 4; для плоских пленок — 1 : 7.

Рабочие растворы должны быть приготовлены за полчаса до использования.

Обработка

Температура обрабатывающих растворов черно-белых негативных пленок — 20 °С. При использовании разных проявляющих устройств, а также при смене реактивов, переходе от одной партии (или типа) черно-белой негативной пленки к другой, изменении температуры оптимальное время проявления уточняют. Интенсивное вращение спирали с фотопленкой при проявлении резкостными проявителями приводит к повышению контраста. (Рекомендуется не более 6 вращений в минуту для фотобачка объемом 300 мл и 10 — для фотобачка большего объема.) Если число вращений спирали уменьшить до 1 об/мин, то время проявления увеличивается на $^1/_3$—$^1/_2$. Малоинтенсивное вращение дает возможность получать черно-белые негативы необычной градации при хорошей разрешающей способности. Низко- и среднечувствительные пленки в FX-6а проявляются 4—6 мин. Каждые 30 с делается 3—5 вращений спирали. Окончательная промывка — 20 мин. Если после проявления негатив недостаточно прозрачен (что зависит от типа пленки и истощенности монованны), его опускают сразу же в кислый фиксаж, а в проявляюще-фиксирующем растворе увеличивают количество тиосульфата на 15—25 г/л. При замене в проявителе FX-16 соды кодалком время проявления остается практически прежним или слегка увеличивается. Время проявления в позитивном проявителе FX-12 зависит от основы используемого типа фотобумаги: тип ПЭ проявляют 60—75 с, с бумажной основой — 9—120 с. При уменьшении в проявителе количества бензотриазола до 20 мл/л время проявления сокращается. Время обработки в FX-18 очень близко ко времени проявления в D-76. В 600 мл FX-3, FX-11 и FX-15 можно обработать 6—8 пленок, в FX-19 — 5 пленок, увеличивая время проявления после первой пленки на 10%; в FX-4 и FX-18 — 6—8 пленок, после второй-третьей пленки проявляя дольше на 10%; в FX-5 и FX-5b — 4—5 пленок, продолжительность проявления после первой пленки на 20% больше (в объеме 1200 мл — 8—10 пленок, больше на 10%). Использование добавки к FX-5b позволяет обработать 25 пленок. В 1 л проявителя FX-6а можно обработать 9—12 пленок, увеличивая время проявления после первой пленки на 10% или изменяя концентрацию тиосульфата натрия.

Т. МОСИНА

Читатель критикует, предлагает, спрашивает...

Я работаю учителем в школе, и мне часто приходится для нее фотографировать, но вот с чем я сталкиваюсь. На протяжении двух последних лет в нашем фирменном магазине фотокинотоваров в продаже отсутствуют фотобумага, химикалии. Спрашивается: зачем нужна цветная фотобумага, если в продаже не бывает химикалий для ее обработки? Я и мои друзья-фотолюбители не можем понять, что происходит. Ведь сейчас все должно меняться к лучшему. В последнее время в журнале регулярно печатаются статьи, беседы с ответственными товарищами, только ведь никаких перемен в лучшую сторону нет, а наоборот, становится хуже. Зачем нужно было открывать у нас большой специализированный магазин, где продавцы не знают, чем заняться? И о каком творчестве можно говорить, если для него не существует условий?

В. Лаптуров,
Сочи

В 1985 году было принято постановление правительства, направленное на значительное расширение выпуска и ассортимента фотокинотоваров. Его цель, как я понимаю, — организация более разумного и содержательного проведения свободного времени населением нашей страны. Радовались мы, фотокинолюбители: наконец-то «лед тронулся», но радость эта оказалась преждевременной, ибо «воз и ныне там». Я к тому это говорю, что дела с выпуском фотокинотоваров по прошествии лет не только не улучшились, а, на мой взгляд, наоборот, значительно ухудшились. Сегодня в магазинах возрос их дефицит. По-прежнему нет реактивов, узок ассортимент имеющихся в продаже фотокинопленок, фотобумаг, принадлежностей. Складывается такое впечатление, что постановление и решения по этой части остались лишь благим пожеланием, как это было раньше, в период застоя...

В. Коргун,
Черкасская обл.

В настоящее время, когда широко развивается индивидуальная трудовая деятельность и занимающиеся индивидуальным трудом скупают в магазинах все фотоматериалы, что остается делать нам, фотолюбителям? Занимаюсь цветной фотографией десять лет, но сейчас вижу, что на прилавках магазинов становится все меньше и меньше фототоваров. Особенно трудно найти наборы химикалий для обработки цветной фотобумаги и пленки.

Ю. Афанасьев,
Серпухов

У меня есть два фотоаппарата — «Киев-88» и «ФЭД-Микрон-2». Оба они не имеют встроенного автоспуска, и, покупая их, я рассчитывал на то, что приобрету приставной. В прошлом, помню, такая принадлежность была. Но вот уже несколько лет хожу по магазинам безуспешно. Неужели наша промышленность не может освоить их выпуск? Согласитесь, автоспуск для фотолюбителя — вещь очень важная, можно сказать, необходимая.

А. Пономарев,
Якутская АССР

«СФ» печатает много рецептов проявителей, и это хорошо. Но составить проявитель у нас в Черкассах — очень сложное дело. Уже около двух лет в продаже нет сульфита натрия. О таких реактивах, как амидол, глицин, параминофенол, продавцы в магазинах и не слышали.

Ю. Олейник,
Черкассы

Купил я в Каунасе восемь пачек фотобумаги «Фотоцвет-4» производства ленинградского завода «Позитив», и вся она оказалась с браком. В инструкции к бумаге пишется: «Замечания по качеству нужно направлять заводу...», а адрес не указан. На почте мою посылку без адреса принимать отказались. Как же так? Неужели трудно напечатать на упаковке фотобумаги или в инструкции почтовый адрес предприятия? Или нужно самому ехать искать завод в Ленинграде?

В. Адомавичюс,
Литовская ССР

Я работаю фотокорреспондентом в редакции районной газеты 19 лет. У меня только один надежный фотоаппарат — «Практика», безотказно работающая уже 15 лет. Редакция покупает «Зениты» разных моделей, которые выдерживают от силы год. Долго ли это будет продолжаться? Когда будут выпускаться профессиональные камеры? Думает ли об этом кто-нибудь?

В. Микишев,
Котельнич

Трудно понять руководство оптической промышленности, когда на прилавках магазинов видишь свыше дюжины разновидностей «Зенитов», фотоаппаратов с различными типами присоединения объективов, но отсутствуют даже два-три хороших сменных объектива к ним. Разрабатываются новые и новые модели камер с низкой надежностью. Модная «электронная струя» завела отечественную фототехнику слишком далеко. Причем, как правило, цена фотоаппарата обратно пропорциональна его надежности и сроку гарантии, установленной заводом. Низкое качество конвейерной сборки многих изделий уже сейчас подорвало доверие фотолюбителей и профессионалов к внедрению электроники в камеры с такой «горе-механикой». Мое мнение: с внедрением в фотоаппаратуру электроники камеры становятся дороже, а положение потребителей безнадежнее. Может быть, пора остановить полет фантазии конструкторов и руководителей оптической промышленности, которые не учитывают реальных возможностей конвейерного производства и потребностей большого отряда фотолюбителей, серьезно занимающихся фотографией, а также климатических условий, в которых эксплуатируется фототехника в нашей стране?

А. Хроленко,
Шкотово
Приморского края

Чтобы купить объектив МС «Вега-28В», мне пришлось пожертвовать отпуском. И что же? Через некоторое время объектив вышел из строя. Я рядовой инженер, у которого зарплата 200 рублей в месяц. Почему за брак промышленности должен расплачиваться покупатель? Зачем бессмысленно переводить сырье, время, труд и выпускать бракованную продукцию? Предлагаю закупать за рубежом фотоаппараты, принадлежности, фотоматериалы. Это будет дороже, но надежнее.

В. Кравец,
Киев

Свежие веяния

Говоря о состоянии и развитии современной болгарской фотографии, хотелось бы остановиться на двух основных ее направлениях: фотоискусстве и фотожурналистике.

В художественной фотографии явно заметен переход количественных накоплений в качественно иную, более совершенную категорию. Свидетельством тому являются фотопроизведения, показанные на последних выставках, на ежегодных обзорах фотографии в Пловдиве, во время фотоканикул на Черноморском побережье, на конкурсах «Ведущий фотограф года», проводимых журналом «Болгарское фото», на авторских фотовыставках. Об этом же красноречиво говорит все возрастающее число призов, завоеванных болгарскими фотомастерами на самых престижных конкурсах за рубежом.

В области фотоискусства все более сильные позиции начинают завоевывать художники с углубленным социально-психологическим мышлением, ломающие устаревшие каноны и стереотипы, художники, ищущие свои творческие пути в отражении общественных процессов, стремящиеся познать духовный мир современного человека.

Наша публицистика посильно влияет на формирование мировоззрения и вкуса массового зрителя. Она каждый день со страниц газет и журналов выходит на общественную аудиторию.

О сегодняшнем ее уровне можно судить прежде всего по публикациям в печати и по последней выставке «Прессфото», организованной в Софии около двух лет назад. Следует подчеркнуть, что и публикации, и эта выставка получали подчас противоположные оценки: от положительных до острокритических. Такая полярность оценок высвечивает серьезные проблемы, связанные с состоянием фотопублицистики. Думается, что у критиков есть некоторые основания укорять ее за однообразие, поверхностность, статичность в интерпретации фактов и явлений нашей жизни, за беспроблемность... Очевидно, в фотографии мера достоверности может быть разной, и дискуссии на эту тему продолжатся в печати и на различных форумах. Как всегда, журнал «Болгарское фото» предоставит трибуну оппонентам, будет стремиться внести свой вклад в решение этих проблем.

В последнее время самыми значительными событиями в жизни болгарской фотографии стали ежегодные национальные обзоры творчества фотографов. Они становятся все более массовыми, организация их осуществляется на все более высоком уровне, что дает возможность раскрыть новые явления и тенденции в динамичном процессе развития нашей фотографии.

Большую роль в проведении выставок и других фотографических мероприятий играет Клуб фотодеятелей Болгарии, следует отметить также активную творческую позицию отдельных групп фотографов из Пловдивского, Варненского, Великотырновского, Благоевградского, Бургасского, Ямболского и других округов. Их программы насыщены разнообразными мероприятиями. Так, следует упомянуть 3-й национальный обзор рекламной фотографии, организованный в Пловдиве, 2-ю встречу фотографов «Родопские просторы» в городе Смолян. Во время международных фотоканикул был проведен конкурс цветных слайдов, организованы дискуссии, встречи по обмену опытом, экспонировались десятки фотографических коллекций.

Не менее важное значение имели международная неделя фотографии в Пловдиве, которая сопровождалась теоретическим семинаром на тему «Социальная фотография», 6-й болгарский салон экспериментальной фотографии в городе Ямбол, 2-я национальная выставка театральной фотографии...

Заканчивая короткий обзор фотографической жизни Болгарии, нельзя не упомянуть об инициативе журнала «Болгарское фото», который уже четвертый год проводит конкурс «Ведущий фотограф года». Участие в нем широкого круга авторов говорит о бесспорной популярности этого творческого состязания фотографов.

СТЕФАН ЛАНДЖЕВ,
зам. главного
редактора журнала
«Болгарская фотография»



А. ПРОДАНОВ СТОРОЖ АВТОСТОЯНКИ



Г. РАДЕВ В ДОРОГЕ

Н. ГРИГОРОВ ЛОШАДИНАЯ СИЛА



Т. ЯНКОВ СТАРОБОЛГАРСКИЙ МОТИВ

П. АТАНАСОВА РОДНОЙ КРАЙ

Его любовь — спорт



ЯНОШ БАНХАЛЬМИ

Его часто можно видеть на съемках в парламенте, на улицах Будапешта, на спортивной арене, в сельскохозяйственном кооперативе Кечмета или на атомной электростанции в Пакше. Куда бы ни посылала редакция специального фотокорреспондента центральной газеты «Непсабадшаг» Яноша Банхальми, можно быть уверенным: будут интересные снимки.

Родился он в тяжелые военные годы. Одним из первых подарков ему был громоздкий фотоаппарат, полученный от отца за хорошую учебу в четвертом классе. Это был счастливый случай. Родители как бы невольно определили дальнейшую судьбу Яноша.

Янчи — так ласково называют его в редакции — на редкость мобильный и разносторонний журналист, но главное место в его работе занимает съемка спорта. Еще в 1962 году, поступив после школы в фотографическое училище, он стал победителем молодежного фотоконкурса «Серебряное копье». Сегодня в его коллекции свыше 50 международных призов, и большинство из них получено за съемку спортивных сюжетов. Сам в прошлом известный спортсмен, призер чемпионата страны по фехтованию, Янош любит снимать игровые виды спорта, где много динамики, движения, накала страстей, остроты конфликтов. Знание спорта помогает ему заранее предугадывать события.

Мне легко о нем писать, так как и для меня любимый вид фотографии — спортивная съемка. Я часто встречался с Яношем на различных соревнованиях, наблюдал за его работой. Уравновешенный, на редкость спокойный, он долго выбирает точку съемки, а потом, как охотник, ждет счастливого момента, подстерегает свой «выставочный кадр».

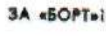
Янош критически относится к постановочным сюжетам, считая, что жизнь богаче любых придумок. Если фотографии требуют словесного объяснения, он считает это недоработкой автора. Он счастлив, если за год его «выставочный фонд» пополняется тремя-четырьмя новыми работами. В спортивной съемке Банхальми почти никогда не пользуется вспышкой, наиболее удобным считает объектив 300 мм. Он настороженно относится к «мотору», наблюдая, как многие коллеги попросту «строчат» им.

По профилю работы Яношу приходится часто бывать за границей. Семь раз он приезжал в Советский Союз. Его фотографии о Средней Азии, Дальнем Востоке, республиках Прибалтики неоднократно публиковались в венгерской печати. И каждая такая публикация умножала в Венгрии число друзей нашей страны.

И. УТКИН,
фотокорреспондент ТАСС

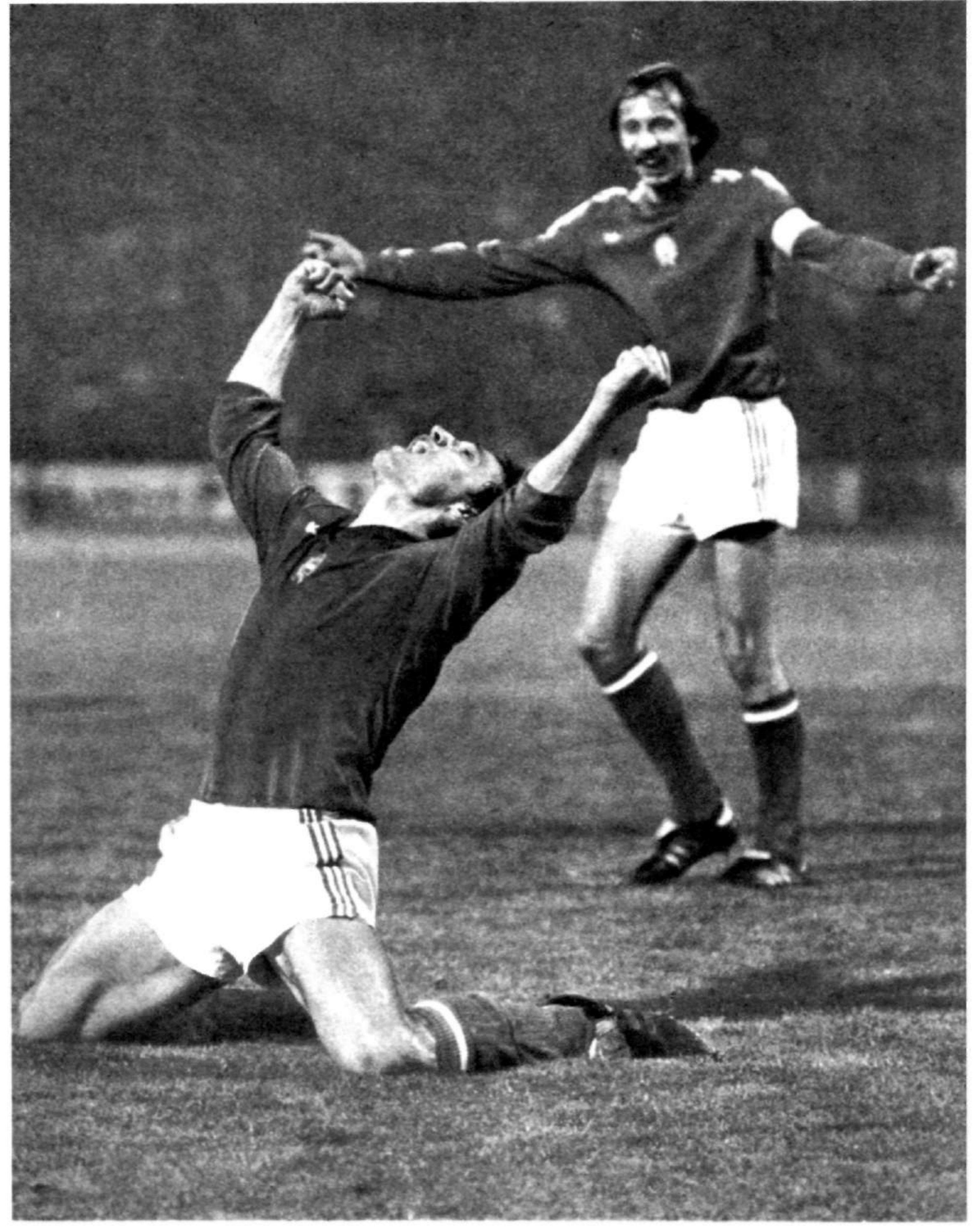


ЛЕТАЮЩАЯ МАСКА



ЗА «БОРТ»!





ПОБЕДА

ФОТО **ЯНОША БАНХАЛЬМИ**



Цена 70 коп.
Индекс 70869